PREZZO DI UNA COPIA LIRE CINQUANTA

SUPPLEMENTO DI « IDEA »
diretto da PIETRO BARBIERI

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE
ROMA, - Via del Corso, 18 - Telefono 60-427

I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono

IDEA

SETTIMANALE DI CULTURA

ANNO IV - N. 40 - ROMA, 5 OTTOBRE 1952

ABBONAMENTO ANNUO L. 2000
CONTO CORRENTE POSTALE 1/2160

Spedizione in abbonamento postale
Gruppo terzo

« CRISTO SÌ, PRETI NO »

Due anni fa ho tradotto e presentato al pubblico italiano una originale inchiesta tra gli intellettuali francesi dal titolo: *Che cosa attendete dal prete*.

L'inchiesta interessò: tant'è vero che in due anni l'edizione si è esaurita e in questi giorni esce presso la *Morcelliana* la seconda edizione.

Molti però nel recensire il volume si fecero questa domanda: « Perchè non lanciare un'inchiesta del genere tra il pubblico d'Italia? ».

Padre Raniero Sciamannini, che da Firenze dirige la rivista *Città di Vita*, ha accolto la proposta ed ha invitato un bel grappolo di intellettuali italiani, sacerdoti e laici a dire ciò che pensavano del prete.

Le risposte — E. Allodoli, M. T. Antonelli, F. S. Attal, E. Balducci, P. Bargellini, R. Branca, F. Bruno, A. Carlini, G. Cristaldi, A. D'Alba, I. Giordani, Gorlatto di Gona, B. Matteucci, A. Nelli, M. F. Sciacca, R. Sciamannini, P. Sciran, L. Seremin, M. Spediacci, — escono adesso in un elegante volume: *Il prete, oggi*. (Ed. « Città di Vita » - Firenze 1952).

Al formulario delle interrogazioni consuete a tutte le inchieste, Padre Sciamannini ha preferito l'assegnazione di un determinato aspetto del problema ai singoli collaboratori.

Ciò ad evitare ripetizioni inutili e contrasti di soluzioni, ma sopratutto per svolgere il tema generale in una forma più esauriente.

Chi scrive, conosce molto bene lavori del genere fatti oltr'Alpe: questo, curato da Padre Sciamannini non ha nulla da invidiare a quelli; anzi ha su quelli il merito di una maggiore aderenza ai problemi del sacerdote italiano.

A volere schematizzare l'inchiesta, sorvolando le questioni di dettaglio, si possono sintetizzare i vari capitoli in questi tre interrogativi: Chi è il prete? Qual'è il dramma intimo che si dibatte in fondo all'anima del prete? Quali sono le istanze che il mondo moderno pone al prete?

Alla prima domanda si risponde con una triplice risposta: teologica, polemica, empirica.

Risposta teologica la dà Padre Sciamannini nel suo saggio che indubbiamente è il più completo dal punto di vista teologico. « Il sacerdozio cattolico è l'estensione nel tempo e nello spazio del sacerdozio di Cristo. Un prolungamento che trae la sua vita dall'unione degli eletti a Cristo ».

Piero Bargellini con il suo stile che tanto facilmente volge alla polemica, ha trovato modo nella sua risposta di assestare alcune stoccate a coloro che dicono: « Cristo sì, preti no », dimostrando l'impossibilità di scindere le due realtà.

« I preti sono in Cristo — così egli scrive — e Cristo è nei preti. Egli è la cellula madre. Bisogna uccidere Lui se si vuole uccidere i preti. Ma come è possibile ciò? Egli è stato già ucciso, il Suo sacrificio rinnovato quotidianamente sugli Altari è proprio quello che perpetua nel mondo il sacerdozio ».

Armando Carlini ha colto nel sacerdote l'aspetto più pratico, immediato, empirico. « Quante volte siamo andati e ritornati da lui negli alti e bassi della nostra vita e della nostra fede? E lui, sempre uguale: lieto e cordiale, pietoso e affettuoso, come se fosse al di là o al di qua delle tribolazioni e delle angustie che pur anche lui come uomo deve sentire. Uguale per tutti, per tutti la parola che parla all'anima: al povero e al ricco, al dotto e all'ignorante.

Ernesto Balducci e Benvenuto Matteucci, che nell'ultima leva dei preti scrittori rappresentano indubbiamente promettentissime speranze, hanno tentato con la loro sensibilità e con il loro acume psicologico di sondare nell'abisso misterioso che è l'anima del prete. Tentativi, balbettamenti, sprazzi di luce: ben lungi però dal giungervi.

La psicologia del prete è inafferrabile: gli psicanalisti che applicano gli schemi della inibizione e della sublimazione fanno ridere; componenti non propriamente psicologici perchè sovrannaturali entrano nel gioco della sua intima vicenda.

« Il mio sacerdozio è per gli uomini l'offerta di un amore acceso sulla sofferenza. L'intima combustione dolorosa in noi deve rivelarsi agli altri come luce diffusa da vaso d'alabastro. Cielo senza sorrisi umani, pellegrinaggio senza focolare il nostro. Ci assale il terrore della solitudine spesso e allora conviene vincere il terrore nell'amore ».

Intuizioni delicate e dolcissime ha Padre Balducci quando descrive la maternità del prete, il quale superando la famiglia terrena ha come una rivalsa d'amore e di dedizione. E' padre ma è anche madre.

« Padre, ogni sera da tanti anni, prima di addormentarmi penso a lei ».

« Grazie figliolo: ed io prima di addormentarmi passo nel mio pensiero e ti bacio sulla fronte, te e mille altri ».

« Il prete è l'unico uomo che abbia l'amore per suo carattere e il sentimento come vero nome. Egli rappresenta nel mondo una terra di riposo dove Dio e l'uomo s'incontrano. E Dio e l'uomo arano nel suo cuore perchè nei solchi aperti l'amore si converte in consolante amicizia ».

Che cosa aspetta dal prete l'uomo moderno?

Michele Federico Sciacca pone l'accento sopra l'istanza culturale.

Secondo il suo modo di vedere non si tratta di quantità di cultura come se un sacerdote dovesse essere enciclopedico (Dio ce ne guardi da quei superficiali dilettanti che sanno tutto e sanno nulla) può impiegare la sua giornata a leggere questo o quello: « si tratta più che altro di *mentalità* di modo di sentire, cioè di essere in corrispondenza con il proprio tempo in condizioni di comunicare con esso, di avere una cultura (l'essenziale) non secondo un modo di sentire di altre epoche ma secondo la mentalità, il tono della nostra ».

I. Giordani sottolinea invece la necessità che i sacerdoti si pongano sull'asse dell'apostolato operaio. Gli operai italiani hanno ancora del rancore verso il prete.

Dico ancora. Guai se avessero solo più disinteresse.

« Poveri noi, se il ministro di Dio si mettesse a respingere i lavoratori perchè marxisti. Si avrebbe in una generazione il « paese di missione » con milioni di non battezzati anche in Italia... Se si spendesse ad amare i comunisti un quinto del tempo che si spende ad avere paura del comunismo questo si dissolverebbe entro pochi anni in ricordo storico al pari di tante altre eresie e negazioni ».

Giovanni Barra

SOMMARIO

SIMULACRI E REALTÀ

APPUNTAMENTO

« I giovani che pubblicarono in seguito « Grand Jeu », avevano fatto il giuramento di uccidersi nel giorno anniversario della loro nascita ». Questa notizia ci è data da uno di quelli che mancò all'appuntamento e avendo intravisto le sterili argille della morte, volse a tempo gli occhi ai prati fioriti della vita. Ma qualcuno volle mantenere l'impegno e con un lasciapassare rilasciatogli dal gruppo surrealista fece il gran passo con le gambe ancora incerte dell'adolescente.

Che miseria, e che letteratura! Darsi a costruire l'anticamera del nulla e chiamarci a compiere un gesto fanatico di protesta contro la vita, non è solo un'aberrazione mentale, ma una ignominia omicida, un'estrema corruzione di minorenni. E per questi delitti ci sono articoli ben chiari del codice. Poveri ragazzi che non potevano sentire fischiare un treno senza pensare ch'era la volta buona per finire sotto le ruote.

« Il suicidio collettivo è una soluzione? » chiedeva un questionario che circolava tra i giovani, molti dei quali risposero affermativamente, e mantennero il sì.

Oh tragica buffoneria della letteratura, che non sapendo rinnovarsi con la rugiada che cade dal cielo, s'intride di lacrime spremute da occhi giovani che non sanno piangere, e da occhi logori di troppo pianto, dagli occhi dei genitori delle povere vittime.

TENSIONE DEI CONTRARI

« Solamente le cose estreme sono sopportabili ». Una formula questa che un tal Montesquiou (la grafia è giusta, e non si tratta evidentemente di Montesquieu) forse per caso ha foggiata, non pensando ch'essa può essere assunta a contrassegno del nostro tempo. Una legge di frenesia, nella quale « tutti i contrari sono associati, affrontati in coppie inseparabili. Una legge illusoria, perchè promuove cariche energetiche le quali dovrebbero esplodere nella coppia inseparabile di un bene estremo e di un male estremo, e dovrebbero consentirci di vivere diverse opposte vite, su ritmi opposti.

Se volete definire la nostra epoca, dice un attento osservatore del costume moderno, mettete insieme scienza ed esoterismo. Quale coppia più contraddittoria? Eppure vedrete che l'occultismo, la magia, e certe terapeutiche tentano di istallarsi nella scienza, invadendo persino la biologia. Ma anche la scienza, fattasi arditissima gioca con gli Immaginari. Così lo scientifico e l'esoterico, questi antipodi della ricerca umana, « sono attraversati dal medesimo asse, lungo il quale le investigazioni s'incontrano e le scoperte si sommano. E quella saggezza ch'era misura e prudenza e che si teneva lontana dagli estremi? Voce spenta, sommersa da ripensamenti originali, i quali ci possono svelare il nostro destino fino all'anno duemila, sol che ci affidiate, per esempio al principe Soar de Songhedie, gran signore e grande esperto della magia nera, si tratti di scoprire le relazioni tra Cristo e il sole o l'influenza del latte acido sui sogni, gli archivi segreti son pronti a svelarci il mistero, purchè la frenesia del conoscere ci investa e ci agiti trasportandoci se è necessario, dal pinnacolo del tempo alle latebre della terra, con viaggio di ritorno, naturalmente.

DEL VECCHIO DUALISMO MANICHEO

Il famoso dualismo cartesiano è — osserva il Lepp — una reedizione del dualismo manicheo. Spirito e carne sono concepiti come realtà radicalmente antinomiche, per cui le facoltà e le attività dell'uomo sono ripartite in spirituali e carnali, senza che comunicazione alcuna possa correre tra i due gruppi. Solo le facoltà razionali sarebbero spirituali, laddove tutto ciò che concerne l'affettività, la vita sensibile e passionale avrebbe per unica sorgente la carne. L'amore provocando l'emotività, facendo vibrare i sensi, non ha nè può avere nulla in comune con l'attività razionale, ma è sotto l'assoluto dominio dell'affettività.

Il discorso cominciato e concluso dai filosofi viene, purtroppo continuato dai non filosofi, i quali spremono dalle tesi quel che loro più conviene. Dicono costoro: se l'amore è il fiore dell'affettività, e se questa ha per terreno la carne, l'amore non è libero, perchè la carne non è libera. La letteratura romanzesca, eco fedele di questo pregiudizio, tratta l'amore e la libertà come due realtà antinomiche. Ogni amore appare una fatalità, una necessità contro cui il povero uomo non può far nulla, come nulla può tentare per mutare il colore dei propri occhi. I più raffinati aggiungono che è profanare l'amore, il trarlo verso un luogo di qualsiasi azione di libera volontà, e che solo uno amore involontario è vero amore.

In realtà, le scienze moderne dell'uomo son venute a confermare la vecchia e opposta tesi metafisica, e ci dicono che nell'uomo la relazione tra spirito e corpo è inesorabilmente più intima di quanto comunemente si creda.

Ma l'immaginazione di molti romanzieri si liquefa al fuoco di queste verità, e preferisce i vecchi stampi manichei o i non vecchi cartesiani che può riempire di carne macinata. Ecco perchè tanti personaggi e protagonisti fanno pensare alle salsicce.

Varius

RITRATTO INGLESE DI BENEDETTO CROCE

Quasi a proemio, ad introduzione biografico-storica, della sua versione inglese della silloge « ricciardiana », Cecil Sprigge ha teste pubblicato, a Cambridge, presso Bowes & Bowes, un ritratto del Croce.

Conoscitore perfettissimo delle cose nostre, e del nostro paese, buon filosofo nel senso alto, e non professionale, o professorale, della parola, quantunque, anche in questo libro, e forse per intimidita reverenza dinanzi all'opera del Maestro napoletano, egli ne rifiuti qualifica e nome, Sprigge naturalmente *doveva* compendiare, provvisoriamente concludere, il suo esame della realtà italiana nella metà prima di questo secolo con una biografia, non cronachistica ed esterna, ma etico-politica, dell'Italiano in cui si assommano la nostra nobiltà e le nostre fortune: la più alta forza intellettuale dell'Italia novecentesca. E tanto più, forse lo Sprigge si sentì in obbligo di scrivere il profilo del Croce, e di scriverlo *così*, a biografia, dunque, anzi che ad esposizione d'un sistema, o a ragionata rassegna cronologico-critica d'un'inesausta attività letteraria, quanto meno, probabilmente in obbedienza ad uno strano pregiudizio di genere storiografico, egli del Croce aveva trattato nella sua storia d'Italia fra l'unità e il fascismo.

Una storia dettata negli anni della seconda guerra mondiale, quando il crollo, italiano ed europeo, delle ideologie liberali, la meditazione sulle origini e le diverse cause del fascismo, le forze ch'esso rappresentava o che l'avevano creato, suggerivano, implicitamente, all'autore inglese anche una revisione critica della *Storia d'Italia* del Croce: un più minuto approfondimento politico-partitico, una maggior giustizia verso il dilagante, o trionfante, nazionalismo e attivismo futuristico, massimalista e liberal-comunista, da Papini a Missiroli, e da Missiroli a Gobetti. Il tutto, però, a detrimento dell'« ambiente », dell'atmosfera culturale e civile dell'Italia in cui Croce veniva imponendo, con i saggi della *Critica* e il quadrilatero della *Filosofia dello Spirito*, una nuova temperie.

Stranamente, Sprigge non vide, *allora*, in quest'opera culturale del *primo* Croce, *anche* un'opera politica, un'azione bivalente, o polivalente: superamento, per negazione radicale, dei valori su cui si reggeva la società umbertina e giolittiana, finita con la guerra; e instaurazione d'una scienza nuova, cui dovevano inspirarsi, del pari, comunisti e fascisti e liberali; e successivamente, in regime di fascismo imperante, e di post-fascismo, i giellisti e azionisti, e gli antifascisti, in genere, dei vecchi e nuovi partiti. Il volumetto odierno invera, pertanto, e continua, l'altro suo libro di dieci anni fa. Ed è significativo che, mentre nel volume antico non parlasse, o quasi, del Croce, perchè troppo filosofo e troppo poco politico, in questo invece del Croce lo Sprigge parli solo in quanto politico e teorico della vita etico-politica, dunque filosofo ed esempio di libertà: nell'uno e nell'altro, pertanto, sottacendo la sistematica, quello che, fino almeno all'indomani della grande guerra, fu, per gl'inglesi, non pure il *primo* Croce, ma il solo.

L'esempio e l'ammonimento costante del filosofo avevano sottratto i suoi interpreti e lettori italiani all'errore d'immaginar e descriverne l'opera come sublimata e morta, nel « sistema ». In quest'errore, appunto, credo e temo siano, invece, caduti, per anni e sin quasi a ieri, gl'interpreti e lettori britannici del Croce, cui la *Filosofia dello Spirito* fu presentata, o polemicamente analizzata, in ispecie da due filosofi, se non « puri » filosofi, nell'ironica accezione crociana dell'aggettivo, almeno, e tuttavia, « professionali ». Bernard Bosanquet e il Wildon Carr, fra il 1914 e il 1917.

Solo un'esperienza diversa, e una generazione diversa, maturatasi durante la prima guerra mondiale, dovevano, potevano, suggerir l'interpretazione adeguata, la simpatetica presentazione e commendazione, del « secondo » Croce, storico e teorico della storia. E a questo provvidero *homines novi*: filosofi non sistematici, e propugnatori, soprattutto a rischiare e a dirozzare gli studi storici, che intristivano nel filologismo erudito e sociologico alla Pollard o tra il dilettantismo letterario e libresco alla Trevelyan, dell'identità dialettica di filosofia e storia, del principio della contemporaneità della storia, Collingwood, in ispecie, ed Ernest Barker.

Oggi, anche al terzo programma della B.B.C., l'editore postumo del volume di Collingwood sull'*Idea della Storia*, e un collega scozzese del Knox, il professore di « Umanità » (cioè letterature classiche e storia antica) all'Università di Edimburgo, Michael Grant, naturalmente parlano del Croce teorico della libertà e filosofo dello « storicismo assoluto ». Ma il Croce che Oxford salutò suo maestro ed alunno, il luglio del 1924, non senza polemici e politici tentativi di accaparramento fascistico, in quei giorni del delitto Matteotti, ad opera, per esempio, di Gioacchino Volpe, era, tuttavia, per gl'inglesi almeno, ancor sempre il *primo* Croce, il cui maggior titolo filosofico anche lo Sprigge oggi ritiene sia « la dottrina della priorità dell'intuizione estetica rispetto al pensiero logico ».

Il Croce, tuttavia, che tornò a Oxford l'estate del 1930, per leggervi la condanna dell'*Antistoricismo*, e l'ottobre del '33, per leggervi la « Difesa della poesia », già era, anche per gl'inglesi, e non per essi soltanto (chi rammenti la traduzione che dell'*Antistoricismo* apprestò il Vossler, richiestone dal direttore della *Historische Zeitschrift*, Friedrich Meinecke) il *secondo* Croce: che noi non abbiamo considerato mai remoto ed estraneo alle vicissitudini, anche *stricto sensu* politiche, del nostro paese; che agli stranieri, tuttavia, parve discendere *allora* animoso nell'arena della battaglia, e parlare per gl'innumerevoli, cui la persecuzione ed il carcere imponevano il silenzio della servitù.

Da un ventennio *questo* Croce lentamente prevale, presso gl'inglesi, sul *primo* Croce del Carr e del Bosanquet, ai quali, pertanto, non è a stupire che egli abbia costantemente mostrato di preferire, in ogni obiettiva, e non meramente polemica, valutazione dell'opera loro (come allorquando contrappose il « disegno » del Bosanquet alla « sgorbiatura » del Listowel) gli *homines novi* della generazione post-bellica: più d'ogni altro capace e a lui caro, il Collingwood, che nel libro sulla *Storia* scriveva all'Autore d'individuare il libro « migliore che voi avete scritto ». E questo libro, alle soglie della guerra, Sylvia Sprigge tradusse e presentò coraggiosamente agli inglesi.

Agli inglesi, soli a combattere per un ideale comune, ma senza un'ombra di nazionalistico orgoglio militare o imperiale, agli inglesi che, se usassero, e disgraziatamente non usano, leggere non tradotti, libri stranieri, si sarebbero procurati, oltre due anni avanti, quella illuminazione e quel conforto, il libro di Croce parve indicare una meta e funger da guida. Come se desse un senso al loro sacrificio di combattenti. Non istupisce, perciò, che a recensione del volume, così ne scrivesse il Barker, sull'*Observer*, di domenica, 23 marzo 1941: « Mi è spesso avvenuto di pensare, anche in questi giorni di presunti titanismi dittatoriali e di grandi paladini della democrazia, che il maggior uomo dell'età nostra, per pura attività di pensiero e puro coraggio morale, è un filosofo italiano che vive a Napoli ».

Non mancarono i lazzi, che, da lettori fedeli del Croce, definiremmo, con qualche melanconia, « panziniani », dei cultori d'una storiografia antiquata, fra oratoria e belletristica, per esempio lo Young. Ma assai più rispecchiava il sentire comune un altro recensente, che, nel volume sulla *Storia*, coglieva « i principii morali conforme a cui, e per la cui difesa, il mondo occidentale è oggi in arme ». Giudizio, del resto, di tant'obiettiva verità, che, indirettamente, od implicitamente, lo riformulava, ieri, al termine del nuovo proemio alla riedizione della sua classica *Storia della storiografia nel secolo XIX* (Longmans; 30 scellini), il Gooch. Ricorda, il vecchio storico, della scuola fra diplomatico-narrativa, alla Ranke, ed archivistico-erudita, come, secondo il Croce, « gli annali della civiltà attestino l'istintivo e incessante affrancamento dell'uomo dai limiti della barbarie »; e osserva: « Qui da critico il Croce trapassa a profeta, e la sua voce acquista una nota più calda. Tutto il suo sistema è risolutamente assai meno meccanicistico e depressivo di quello di Spengler. Ripudia il determinismo con l'intransigenza di Toynbee, e s'inchina all'idea della libertà col fervore di Acton ».

Fra questi due estremi, non solo cronologici, ma ideali, cade l'episodio, simbolico, seppur transeunte nella lunga catena degli incidenti di guerra: incidente, narra lo Sprigge che ne fu spettatore, « d'una guerra vera, non scevra di connessione con la guerra di idee impegnata sulle pagine de *La Critica* ».

Da quest'incidente, appunto, da questa connessione ideale, scoperta, e successivamente individuata nell'esistenza pratica, nell'opera etico-politica del filosofo, Cecil Sprigge ha derivato l'animo e l'impulso a delineare l'ultimo, e il primo, dei ritratti inglesi del Croce.

Piero Treves

GIOVANNI PASCOLI
INSEGNANTE UNIVERSITARIO

L'attesa non ci deluse; la prolusione, letta all'inizio con voce vibratile di commozione, che si fece quasi subito calma e sicura, lasciò nell'uditorio, specialmente studentesco, l'impressione di un educatore che al « purus grammaticus » avrebbe sostituito il « magister vitae », inteso ad imprimere al suo insegnamento di grammatica latina e greca un valore esclusivamente formativo. « La mia umile scuola di grammatica vuole esservi utile per il vostro certo uffizio di maestri, ma anche per il probabile e augurabile ministero di scrittori... »

Carducciani e dannunziani ci trovammo coi pochi pascoliani tutti disposti a seguire, con piena fiducia, l'opera del nuovo professore, che da Messina si era trasferito a Pisa, per essere vicino al tranquillo romitaggio di Castelnuova Barga, che da qualche anno custodiva, alimentava e maturava il suo canto.

Tutti, quella mattina del novembre 1903, lasciammo l'Ateneo pisano convinti che il Pascoli, insegnandoci a « tradurre i classici delle due lingue », ci avrebbe guidati da maestro, su le orme degli antichi, nel regno di quella umanità del cui nome un tempo si gloriava la scuola di grammatica, come quella che ha per meta l'amore per l'arte, per la bellezza e per tutte le pure idealità che costituiscono la nobiltà dello uomo.

La nostra speranza però parve dileguarsi appena nata. Fin dalla prima lezione si comprese che il Pascoli insegnante non apparteneva alla schiera del D'Ancona, del Cian, del Crivellucci, i suoi colleghi pisani, che ci avevano abituati a lezioni metodicamente preparate ed esposte con documentato esame delle fonti e con critica esegesi della interpretazione e della valutazione artistica. La lezione del Pascoli era tutt'altra cosa: disorganica, frammentaria, ricca di occasionali osservazioni, scorreva lenta e impacciata, senza un nesso logico, movendo da uno scrittore latino ad uno greco, da Dante alla metrica barbara, da notiziole a chiarimento di un nome all'acuta confutazione di un giudizio critico, dal valore di una variante al nuovo significato di una parola, dalla correzione di un errore storico al richiamo linguistico o concettuale di un poeta. Noi studenti, che solevamo prendere appunti per fissare la lezione nelle sue linee principali, imbarazzati da un succedersi così vario e caotico di notizie e di osservazioni, tentammo per qualche giorno di dare, aiutandoci l'un l'altro, un po' d'ordine alla eterogenea massa di appunti presi singolarmente. Ma vano fu il nostro tentativo, la lezione vera e organica quale ognuno di noi cercava sfuggiva ad ogni sforzo ricostruttivo.

A poco a poco però, abituatici a questo metodo, che difficilmente avrebbe potuto incontrare l'approvazione di un ispettore che valutasse l'opera di un docente alla rigida stregua della consueta didattica, comprendemmo che pur esso poteva avere il suo lato buono per quegli studenti che sentissero il bisogno di affinare la propria sensibilità estetica, arricchire il proprio patrimonio culturale, e abituarsi alla critica cogliendo e discutendo il bello e il brutto d'un'opera d'arte, e cercando di penetrare nel mondo dello scrittore attraverso i più impensati accostamenti. Presto ci convincemmo che anche quell'insegnamento antiscolastico poteva avere la sua efficacia per quanti sapessero sorprendervi la scintilla animatrice del bello, il lampo di una geniale intuizione, l'acutezza di un rilievo critico, in una parola l'occasione per mettere in moto, eccitare, esercitare e acuire la nostra sensibilità critica, affinare il nostro gusto, concorrere alla formazione della nostra personalità intellettuale e morale, dando sviluppo al nostro mondo spirituale con tutti quei mezzi che fanno dell'insegnamento letterario all'Università uno strumento essenzialmente formativo.

Questa l'innegabile importanza dello insegnamento del Pascoli, che spesso s'integrava con le conversazioni che egli si compiaceva tenere nella solitaria casa di Via Magenta coi suoi alunni, quando Mariù lo consentiva; chè essa, vigile custode del tempo prezioso in cui il Poeta non doveva essere turbato, regolava e infrenava i facili inviti del fratello. In queste conversazioni lo scolaro e il Maestro si trasformavano in compagni che alla buona discutevano di poesia, d'arte, di critica, di metrica, con frequente accenno agli scritti dello stesso Pascoli, alle polemiche cui davano luogo i suoi versi e le sue pagine dantesche.

Bei tempi erano quelli per il Pascoli, che nella così bella e così tacita Pisa, dove trovò pace e tepore persino Giacomo Leopardi », visse in pieno fermento creativo dei *Poemi Conviviali* e dei *Primi Poemetti*. Scarsissime le sue relazioni in città; qualche visita a Vittorio Cian, al caro collega che, lasciata Messina, si era adoperato attivamente per farlo trasferire a Pisa; qualche rara passeggiata sui Lungarni, ma la maggior parte della giornata la trascorreva immerso in un fecondo ripensamento del mondo classico o intento a fermare i fantasmi poetici che gli danzavano davanti, ora nella casa pisana, più spesso nel romitaggio di Castelvecchio, dove si rifugiava nelle vacanze natalizie e pasquali prolungandole quasi sempre più del necessario.

Che la scuola — è inutile nasconderlo — costituiva per il Pascoli un ingrato peso, di cui si sarebbe volentieri sgravato, non perchè non sentisse l'altezza della missione didattica, anzi appunto perchè di questa missione aveva viva e delicata comprensione egli si doleva di esserne costretto ad accettare il peso senza potersi consacrare ad essa con tutto il fervore che il dovere esigeva e che l'imperioso invito della poesia gli contrastava. « Il mio sogno — scriveva al Bernabei nel maggio del 1895 — sarebbe quello di fare l'artista e lo studioso libero e indipendente. Ma è un po' impossibile in Italia ». Il bisogno di poetare era così forte in lui che tutto il resto della sua attività passava in sott'ordine. « La vena sgorga impetuosa. Non farei che versi — diceva ad un amico nel 1898 —; 1500 poesie ho da fare prima di morire ». Per questo, appena gli era possibile si ritirava nel nido barghigiano, tanto propizio alle sue effusioni poetiche da fargli posporre gli interessi del suo magistero; di qui un motivo di disagio interiore che lo innervosiva e aggravava quell'intimo travaglio che, alimentato dai tristi ricordi nella disgraziata giovinezza, lo teneva quasi sempre inquieto. Nella scuola si acuiva la amarezza del tempo sottratto alla dolcezza de colloqui con le Muse, nelle ore di questi colloqui non riusciva a vincere il rammarico per la scuola trascurata, i cui diritti sentiva che non dovevano mai essere sacrificati per nessuna ragione, neppure per la Poesia.

Con questo stato d'animo divideva il suo tempo fra la poesia e la scuola, fra Castelvecchio e Pisa, dove i colleghi comprendevano la sua inquietudine e gli studenti, affezionatisi, lo seguivano nel suo travaglio quotidiano giustificando per la Poesia la scarsezza delle lezioni. Anche lontano per noi studenti rimaneva il Maestro, la cui voce ci perveniva spesso settimanalmente, attraverso le colonne del *Marzocco*, con dei versi più eloquenti d'una lezione. E gli volevamo bene e l'accoglievamo festosi ogni volta che dal Serchio egli scendeva in riva all'Arno, lieti di dissetarci, con la sua guida, alla fonte dei classici ricchi di tanta umanità.

Pur troppo il tranquillo soggiorno pisano durò poco: la sirena bolognese risuonò tanto insistente al suo orecchio che egli dopo lunghi mesi di perplessità accettò la cattedra di letteratura italiana a Bologna, già tenuta dal Carducci, perchè accettando gli parve di compiere un dovere verso il maestro — confessava a Giovanni Federzoni il 28 settembre 1905 —, verso la patria Romagna, verso i miei morti, verso me ».

Fu un grave errore; l'accoglienza del pubblico bolognese fu festante; entusiastica quella degli studenti, che dopo la prolusione lo portarono in trionfo, tanto vicino lo sentirono al Vegliardo che era chiamato a sostituire. Egli stesso credeva di essere « non il successore di Carducci — scriveva al Federzoni il 29 ottobre 1905 —, e nemmeno il suo scolaro che lo supplisse; ma la sua *scolaresca* raccolta in uno che non è il più degno sebbene non sia il meno indegno », la sua *scolaresca* » di quasi mezzo secolo, che fa dalla sua cattedra testimonianza di lui ».

Ma fu proprio l'illusione che al fiero Maremmano fosse subentrato un secondo Carducci che provocò una fatale incomprensione tra il nuovo maestro e gli scolari o, meglio, l'ambiente bolognese, il primo credendo che la sua forte personalità d'artista e di critico fosse bastante a onorare la cattedra con la stessa dignità di un Carducci, gli altri avvertendo subito, con viva insoddisfazione, la profonda differenza fra i due Poeti professori. Il Carducci era un maestro innamorato e orgoglioso del suo apostolato didattico, al quale sacrificò sempre e volentieri anche la poesia, perchè la scuola era la sua vita e la sua passione; le sue lezioni, preparate con metodica pazienza, erano animate da tanto fervore comunicativo e da tanto calore ideale che i giovani si sentivano guidati con mano sicura sulla via del sapere e dell'arte. Il Pascoli si sforzò di tenere presente l'esempio del Maremmano, ma il temperamento, l'attitudine e l'esperienza didattica, la preparazione culturale e soprattutto il bisogno incontenibile della poesia, che teneva in freno ogni altra aspirazione, lo rendevano didatticamente così diverso dal Carducci che gli studenti si fermarono delusi al confronto. Pochissimi seppero cogliere e apprezzare, come avevano fatto gli studenti pisani, il valore *sui generis* della lezione pascoliana.

Anche il Pascoli si accorse presto del fallimento del suo sogno didattico, e invano tentò di arrestarlo concentrando le lezioni nell'esame personalissimo della *Divina Commedia*, che gli studenti ascoltavano, nella maggioranza, con scarso interesse perchè monotono, astruso e costruito su basi di discutibile solidità.

Il freddo tra lui e i giovani non tardò a diventare glaciale; i rapporti coi colleghi si fecero rari e scarsamente cordiali; onde un isolamento spirituale che neppure le *Canzoni di Re Enzio*, cresciute dal desiderio di offrire a Bologna un devoto omaggio poetico, riuscirono a rompere. « Sono pentitissimo » di avere lasciato Pisa per Bologna — dichiarava ad un amico. — Ho perduta la mia pace, la mia serenità, la mia attività ».

A tutto ciò si aggiunga il maggior peso che gli arrecava la scuola obbligandolo ad impegnarsi più di quello che non era solito a Pisa; la intima pena che gli infliggeva la critica accogliendo con sprezzante silenzio o con acidi attacchi i risultati della sua esegesi dantesca, e l'impazienza di dare al pubblico i componimenti poetici che fermentavano copiosi nella sua fantasia, quasi presentisse l'immatura scomparsa, e infine la solitudine sempre più sconfortante in cui diffidente e deluso si era rinchiuso, e non sarà difficile comprendere come i patemi d'animo, in mezzo a tanto nervosismo e all'accentuato lavoro per la scuola e la poesia, agevolassero il rapido diffondersi di quel male che da tempo insidiava la sua esistenza. Quel male lo stroncò a soli 57 anni, quando il Maestro stanco e sfiduciato degli uomini cercava affannosamente nella poesia l'unico conforto che la vita ancora gli offriva.

Giuseppe Fatini

«TONO» POPOLARE nella poesia del Pascoli

Ci è capitato di sentir affermare da uno studioso che il dramma di Giovanni Pascoli, il poeta già colpito in vita dalla tragedia familiare, veniva prorogato oltre la tomba, perchè la critica sarebbe riluttante a collocarlo nel luogo che gli spetta. Tale critica, ingiustamente, considererebbe il Pascoli « poeta delle piccole cose ».

Il Pascoli è anche, e non da meno, poeta delle « grandi cose », sosteneva il citato studioso: e per dimostrarlo ricordava varie poesie (ahimè, tra le meno poetiche!), dove si parla di aquile, di montagne, di vette, di altezze, di cieli, e persino di aeroplani e di energia elettrica.

Invero, non sappiamo come sia possibile confondere la poesia con il soggetto, che è puro « pretesto » per la poesia. Pascoli è, proprio, il grande poeta delle piccole cose, perchè ha saputo parlare liricamente di cose minute. Se il soggetto avesse parte determinante nella creazione artistica, ciascuno di noi potrebbe diventare grande poeta, semplicemente cantando grandi cose (« Io credo che non esistano soggetti buoni o cattivi »; diceva Dumas a Picard: « tutto dipende dal modo come l'autore li presenta al pubblico »).

Ciò chiarito, è forse da aggiungere qualcosa — ardimento eccessivo! — a quanto già scritto dal Croce nel notissimo studio che, vivente ancora il Pascoli, suscitò tante polemiche. Si sa che il Croce rimproverò al nostro poeta, tra l'altro, le ripetizioni. La poesia è sintetica ed essenziale: come la copia di un quadro non è creazione d'arte, così la poesia non sopporta le ripetizioni, che sono anti-poesia.

Ma noi comprendiamo e giustifichiamo, forse, le ripetizioni nella poesia del Pascoli, se poniamo mente a un carattere fondamentale dei suoi versi, messo in rilievo — giustamente, stavolta — dal citato studioso. Ed è il carattere popolare. Nella poesia del Pascoli ci sono continui richiami alla poesia popolare.

Esaminiamo X agosto*. Sarebbe stata forse miglior cosa se l'autore, dopo l'immagine della rondine caduta, avesse risparmiato l'immagine del padre caduto, essendo sufficiente e trasparente la prima. Se però pensiamo che la ripetizione, di parole e di concetti, è caratteristica della poesia popolare, ecco che comprendiamo il perchè di quelle tre strofe.*

Il Pascoli vuol dire tutto e chiaramente, perchè la sua è una poesia che pare diretta ai fanciulli. In lui « fanciullino », il linguaggio familiare, semplice e limpido — quello stesso che egli usava con Mariù e con Ida bambine — nasceva spontaneo: perchè la sua poesia non è che il seguito del tragico e smarrito colloquio iniziato il 10 agosto 1867, quando Ruggero Pascoli tornò esanime, sul calesse tirato dalla cavalla storna.

I richiami alla notte di San Lorenzo, al « pianto » delle stelle, alla rondine (frequentissimo nella letteratura popolare) sono richiami alla tradizione viva tra il popolo.

Noi ci limitiamo al X agosto*, ma il discorso potrebbe essere ripetuto per una parte notevole delle liriche del Pascoli, da « Myricae » (« Il giorno dei morti », « La cucitrice », « Romagna », « Il miracolo », « Al fuoco ») ai « Canti di Castelvecchio » (« La servetta di monte », « La messa », « La tessitrice », « Mia madre », « Tra San Mauro e Savignano »: citiamo appena qualche esempio tra i più evidenti).*

Ciò che vogliamo sottolineare è che la poesia del Pascoli, se abbonda di ripetizioni (come di voci onomatopeiche, di vocaboli normalmente non vari, di rime « facili »), lo è perchè ha un suo « tono », il « tono » popolare, che espressamente lo richiede: e la poesia del Pascoli non sarebbe la sua poesia se non recasse anche queste ripetizioni. Le quali non cadono come altrettante « zeppe », ma rivestono un ufficio preciso.

Dimenticando ciò, c'è pericolo di non comprendere appieno e anzi di travisare la poesia del nostro autore.

Gianfranco D'Aronco

«CARMINA» DEL PASCOLI

La produzione latina di G. Pascoli era stata finora di difficile approdo, esclusa alla maggior parte dei fedeli della poesia pascoliana. Vi si opponeva la lingua e la quasi impossibile reperibilità dei testi. Ma anche le raccolte curate dal padre Pistelli e la versione del Gandiglio erano di scarso invito al consentimento di una lettura. Ora, Manara Valgimigli presenta in un unico volume - « Carmina » (Mondadori, 1952) - tutto il Pascoli latino; un corredo di note preziose accompagna a piè di pagina le versioni in prosa, curate da specialisti di sicura e appassionata esperienza, da Marchesi a Pasquali, da Valeri a Quasimodo, da Mocchino a Traverso, allo stesso Valgimigli. Lettura limpida e suasiva del Pascoli latino. Con l'autenticità di una prima impressione: quella di trovarsi di fronte non tanto ad esercizi di alta classe, a riusciti esperimenti umanistici, quanto piuttosto di sentirsi naturalmente condotti a nuovi, stimolanti modi espressivi di una poesia originale, restituiti a un Pascoli latino, il quale più che continuare, completa, totalizza il Pascoli italiano; e lo completa nel pathos cristiano dell'ispirazione, nell'atmosfera a volte di crepuscolare indulgenza, in quella ricerca assidua di melodiche variazioni ad una medesima fondamentale voluttà di dolore. Una prima lettura dei « Carmina » vale proprio in questo senso: a chiarire il caso dell'unicità di una poesia, la poesia pascoliana, raggiunta parallelamente attraverso l'apporto di due lingue diverse; a spiegare la contemporaneità delle presenze strutturali e stilistiche di un linguaggio poetico, che nella singolare bivalenza che gli è propria, si è giovato ugualmente delle capacità sintattiche e tonali di ambedue le lingue. Il problema del linguaggio e dell'arte pascoliana, dopo la lettura dei « Carmina », non sembra possa porsi se non avendo riguardo a questa perpetua bivalenza del mezzo espressivo, con tutte le conseguenze che esso comporta.

Perchè, se l'esperienza in lingua italiana ha offerto al latino del Pascoli freschezze di vibrazioni agresti, insistenze foniche valide ad acuire visioni e suoni, preziosità analogiche, ricorrente forza di armonia imitativa, oltre che lucidi sensi di penetrante modernità (basti pensare all'agonia cupa e al delirio di « Iugurtha », una « res romana » che rivela un Pascoli assorto ad esprimere l'inesprimibile della storia; un Pascoli affatto tenero e flebile — in ascolto se mai, per la solerte memoria dell'Ugolino dantesco, ai segni premonitori che annunciano una morte atroce — decisamente conscio del destino di scoperta affidato al poeta); — l'esperienza latina ha servito spesso come margine e freno a certi esiti decadenti connessi al procedere pascoliano, ha valso a nobilitare, con la venustà della tradizione, atteggiamenti troppo scopertamente popolareschi e infantili e leziosi, ha condotto ad equilibrio compositivo movenze altrimenti frante e fuggitive, ha permesso infine al Pascoli di attingere da una grande e vivida erudizione il vigore di un pensiero in ascendente fase di assestamento. Due esperienze del mezzo espressivo che convergono al destino di unicità della poesia pascoliana. E segnano, come tappe raggiunte di un itinerario poetico, le « Myricae » e le liriche che compongono il « Fanum Vacunae » (ma non insisteremmo troppo col Valgimigli a chiamare queste ultime « Myricae » nuove. « Myricae » schiette; non vien fatto a noi di avvertirvi una presenza « romagnola » del Pascoli e nemmeno quel sentore di morte che profila desideri di bontà domestica e agreste nel primo libretto di versi italiani), le « Res romanae » e i « Poemi conviviali », i « Poemata christiana » e i « Poemi italici ».

Reciprocità di scambi tra le due lingue per l'educazione latina del Pascoli, e per la tradizione umanistica ben viva in Romagna. Ma più ancora, felice incontro col mondo classico che ha aiutato l'anima poetica del Pascoli a scoprire meglio se stessa. Ricostruire atmosfere defunte e mondi perduti, è stato, si sa, dalla fine dell'800 croce e delizia dei parnassiani e dei decadenti: superfluo ricordare Leconte de Lisle, A. France, Heredia; o le fatiche di D'Annunzio, Pierre Louys, Lipparini. Ma Pascoli ha attinto dal mondo antico quanto confortava una sua espansiva libera temperie elegiaca, una sua lirica attuazione del principio del « fanciullino » — e il platonico « fanciullino » aveva davvero da stupirsi alle visioni abbaglianti di cortei, di buoi bianchi e cocchi dorati e schiavi percossi e urla di folle e insegne osannanti e legioni, divinità in rovina e riti nuovi celebrati nell'ombra. — Nei momenti che percorre, commosso, (poesia è « commovimento dello spirito », che sembra rivelare cose ignote, « non che agli altri, a noi stessi; e una creazione che per dirla nostra, dobbiamo credere fatta come in sogno »): il silenzio delle are mutilate, dei capitelli e dei simulacri, il ricordo delle istituzioni, dei templi e dei poeti di Roma, Pascoli ha presente e attivo qualche motivo ideale o sentimentale suo proprio. L'atteggiamento di Pascoli verso l'antico non può essere infatti quello di uno sterile e compiaciuto alessandrinismo, come non può essere di semplice ricostruzione, come non può essere di rifugio e di oblìo; ma di trasfigurazione, di assoluto impegno lirico, per rispondere alle esigenze di una ricerca che non s'appaga degli antichi miti e della loro consuetudine, e se a questi si rivolge è per trarne riscatto nuovo alla voce e al significato di un recente personale intuito poetico (la mesta concezione pascoliana dell'amore ad esempio, dell'amore che è irraggiungibile, che è se non tristezza, l'« amor » del « Catullocalvos » « dum primus abest, dum fervet oletque; si propius tandem, victus dulcedine, tangis, iam nec olet nec fervet amor nec denique quicquam est »; l'Amore di Psyche, conosciuto « solo allor che sparve »).

Se si tenga presente questa proiezione di sè nel mito, sarà più agevole intendere come del mondo antico avvinca il Pascoli, non il momento dello splendore della conquista del trionfo, ma quello della crisi; e come nel trapasso dal paganesimo al cristianesimo, il poeta indugi di preferenza a cogliere il crepuscolo dei vecchi dei, la loro condanna di solitudine e abbandono e insieme il premere sottilmente ansioso del messaggio dei martiri. Ne deriva un assunto impegnativo alla critica, — che dovrà riesaminare l'arte del Pascoli e il suo interesse umano, proprio avendo l'occhio alla resa finale dei « Carmina ». E non per trovare nei « Carmina » riprodotto il poeta delle « Myricae » (come sembrano suggerire vanamente Valgimigli ed altri). Nemmeno per limitarsi a scoprire nella bivalenza espressiva di italiano-latino, un'ulteriore conferma del caso di una simbiosi umanistica (anche la funzione evocatrice riscontrata dal Pasquali alle frasi di Catullo Virgilio Orazio, che Pascoli ha inserito intere nel tessuto compositivo del « Liber de poetis », non muoverebbe il problema dalla situazione preliminare di non ben distinti apporti concettuali).

Ma per vedere — dopo una completa e perpetua lettura di tutto il Pascoli, possibile oggi grazie alle recenti edizioni delle prose dantesche e degli scritti sparsi — in che misura i « Carmina » abbiamo contribuito ad avviare una soluzione, soluzione di maturità s'intende, dell'arte pascoliana. E in ciò la parte da farsi ai « Carmina » ci sembra notevolissima. Non è consentito nei limiti di una rassegna come la nostra, fissare sia pure rapidamente un progetto d'impostazione. Ma vorremmo render avvertiti di un fatto. Che l'insorgente amarezza di un'indimenticata sciagura familiare (nelle « Myricae » tale amarezza aveva appena serbato un illudente conforto tra l'elegia e la disperazione); che la stessa mesta quietudine (ma le perdite non furono forse mai segretamente rassegnate nella vita poetica del Pascoli) affidata nei « Canti di Castelvecchio » alle ferme ragioni della natura e della casa; tutto ciò, nei « Carmina », per il beneficio d'avvento, per l'influenza di calma speranza proveniente da un partecipato mutamento di mondi, da un trapasso sentito, e non solo culturalmente, di epoche e di storia (storia vera, azione di genti, di imperi, di martiri e storia dell'anima) — finisce col porgere una sosta definitiva alla poesia pascoliana, spegnendone i toni ancora risentiti, per lasciar luogo a incarnazioni di dolenti figure messianiche (dal Centurione a Thallusa, a Pomponia Grecina, ai due sacerdoti del « Fanum Apollinis ») e alle loro parole di trepida e rinnovatrice certezza.

Renato Bertacchini

● Liriche di A. Frattini, dalla raccolta vincitrice del 1° Concorso Internazionale di « Poesis »

ALLEGORIA

Il sole ha spaccato la terra
e l'aria brucia di sete.
(Tremano al vento, tra gli aghi
dei pini giovani, i gusci
delle cicale, scoppiate nel canto).
Sul tronco dell'abete, quieto
tra l'erba, dove la scure
infranse i cerchi d'aeree stagioni,
frenetica intreccia una ridda
di nere formiche impazzite.
Ebbre di cieca ossessione
urlano, in funebre danza,
sulla bianca ferita del gigante,
la vertigine che consuma
il cuore dell'universo.

COMPAGNO MORTO

Più amaro sembra stamani
il latino, ai ragazzi quieti;
il secco stridio d'un tarlo
adagio penetra il cuore.
No, non levate il capo
dal vostro difficile giuoco
di sillabe, laggiù, sul deserto
banco, è tornato il compagno
biondo, dagli occhi marini.
Come un fiore la morte gli cresce
sulla fronte cerea, ormai spento
è sul suo labbro il sorriso.
Nessuno può più chiamarlo.
Nè più sulla chiara pupilla
gli splende il doppio emisfero
celeste d'oceani e di fiumi,
crollato nel cupo uragano.

● Il premio « *Friuli-Venezia Giulia* » (100.000 lire per una lirica), connesso alla Fiera Campionaria omonima, in Pordenone, è stato assegnato al nostro collaboratore Giuseppe Gerini. Questi ebbe già il premio « Fonte Gaia » di Siena e il « Feste Floreali » di Palermo; diresse *Termini* a Fiume; appartiene al gruppo fiorentino di *Città di Vita*. Era stato « scoperto » da Silvio Benco e Piero Bargellini. Collaborò al *Frontespizio*.

ANTONIO DISCOVOLO

Non si può nascondere una certa trepidazione quando ci si accosta all'arte di un pittore giunto ormai alla salda vecchiaia, sul punto di raccogliere le fila d'una operosissima vita di spirituale comunione con l'arte: trepidazione che nasce dal desiderio di rispettare fino in fondo quell'ammirazione che è dovuta a chi molto ha operato in piena schiettezza d'animo e nella pacificata coscienza, e tuttavia volendo tentare di vederne l'opera ormai affidata da tempo al giudizio del pubblico in una sua ideale evoluzione che è fatta, come tutte le cose di questo mondo, di conquiste, delusioni, allettamenti di gusto legati al tempo, acuti raggiungimenti, nel momento più autentico e valido, quello della piena rispondenza del sentimento con l'espressione.

Ma c'è poi quel tanto di tenerezza rispettosa e sensibile che non va mai disgiunta dallo studio d'un artista vivente, tenerezza tanto maggiore quanto più si intende che l'animo suo è cullato da rimpianto, pur di fronte all'opera compiuta e alla vita vissuta in piena lealtà con se stesso: il fatto umano, insomma, ci prende per mano (ed è forse bene che sia così) e c'invita con dolce insistenza a non cedere alla troppo facile astrazione critica per la quale l'autore dell'opera, l'uomo di tutta una vita fattiva e calda d'entusiasmo, non esiste più con la sua espressione pittorica, plastica, poetica, musicale, ma ci sono soltanto quadri, sculture, musiche da accogliere o da rifiutare con quelle parole secche che risuonano nella memoria come testimonianza di una fatale schematizzazione di giudizio.

Giacchè, in fondo, l'umano « perchè » non solo di certi successi, ma anche di certi errori è pur tuttavia un elemento imponderabile che non si può scartare « a priori » e che spesso illumina singolarmente l'opera d'arte nella sua appartenenza storica ad una determinata cultura e civiltà.

Sotto questo punto di vista la pittura di Antonio Discovolo, ormai giunto ai suoi vegeti settantasei anni è proprio un esempio palmare di quanto si è agitato al tempo dei nostri babbi nel campo pittorico e le sue tele, che per tanti anni abbiamo visto spalancare luminose o patetiche finestre ideali nelle pareti delle grandi Esposizioni: da Venezia, agli « Amatori e cultori » e oggi ritroviamo nelle raccolte pubbliche e più nelle belle case un poco all'antica (dove tutto è solidamente posseduto dal mobile di noce alla grave pendola del suono quasi religioso, ai cari libri ben rilegati in pergamena, nei semplici scaffali), ci trasmettono quella inconfondibile testimonianza di equilibrio, dote assai più comune di quel che oggi non accada, dell'arte amata come cosa propria, gelosamente affinata in una specie di venerazione quotidiana.

L'origine di queste sensazioni che ancora una simile pittura, nei suoi aspetti migliori, è in grado di provocare, è quasi sempre (come nel caso di Discovolo) nella consapevole fase d'inizio, che rivela tutto un mondo armonico di fatti culturali in pieno accordo con le prime aspirazioni dell'artista: suo padre, intanto, era stato pittore e combattente nel '59 e come pittore aveva tratto dai suoi ricordi dal vero composizioni di battaglia già tinte d'una verosimiglianza e d'una concretezza tanto maggiore delle ricostruzioni retoriche dell'ultimo romanticismo: ma morì a trentacinque anni, nella pienezza degli ideali pittorici vagheggiati; e Antonio Discovolo (che nel 1892 si iscrisse all'Accademia di Firenze, scegliendosi a maestro Giovanni Fattori) abbandonando gli studi classici non faceva che rispondere allo stesso richiamo paterno. Quando, poi, a Roma, nel 1898 si legò d'intima amicizia col pittore Gualberto Guerrazzi, si trovò presto per ragioni d'ambiente, accanto a Nino Costa, quella singolare figura di patriota e di pittore che, nelle prestigiose memorie, intitolate: « Quel che vidi e quel che intesi » ha illuminato così bene i rapporti tra la rinnovata vita italiana e l'arte novatrice dei Macchiaioli.

A tutta prima, percorrendo gli sviluppi pittorici di Antonio Discovolo e vedendolo, ad un certo momento (circa il 1910) applicare la tecnica divisionistica con tanto fervore (nella « Veglia » in « Libecciata » o « Tramonto su Manarola »), si potrebbe pensare che quegli insegnamenti iniziali si fossero in parte esauriti in una successiva visione più preoccupata del gusto contemporaneo: cosa solo apparente. Infatti l'insegnamento di quei Maestri, che giovò a scoprire il giovane pittore a sè stesso, ebbe certo notevole efficacia morale, nella considerazione della pittura oltre la testimonianza del « vero » in un approfondimento del valore essenziale della esperienza artistica, filtrata attraverso una scelta consapevole del motivo ispiratore.

Più tardi, quando il divisionismo si ricompose in una pennellata spontanea e larga, lasciando alla pittura il gusto per la complessità degli impasti, il nostro artista approfondì più e meglio la ragione di « necessità » della sua pittura, determinando temi e spunti prevalentemente nel paesaggio, anche se i suoi ritratti e gruppi di figure mostrano notevole padronanza di stile.

Il paesaggio (e ciò gli proviene da quei « preziosi consigli » di Nino Costa che egli rammenta con leale e devota riconoscenza) fu per Antonio Discovolo sempre un modo per esprimere l'ambiente circostante in determinate ore tipiche del sentimento (gioioso o triste, nostalgico o sereno) con una scioltezza di mezzi che, per effetto della profonda coscienza artistica di lui, raramente decadde nella maniera decorativa o mnemonica.

Direi anche che dalla pittura bolognese del tardo Ottocento, e, in certo senso, dall'ambiente letterario e artistico di Bologna, dove il padre aveva conosciuto e praticato scrittori e giornalisti tra i quali Luigi Lodi e Panzacchi, sorse e si accrebbe in lui, anche lontano da quella città, una preferenza lievemente teatrale e scenografica che si rivela in alcune vedute di paese, nei gruppi di case, nei cortili e in quasi tutti i cinquantacinque dipinti dedicati ad Assisi tra il 1924 e il 1926, raccolti nel bel volume a cura de « L'Eroica » con il suo maggiore profilo d'artista, tracciato da I. B. Supino. Non si creda che con i termini « teatrale » e « scenografico » si intenda sminuire l'importanza di queste pitture: solo si vuole qualificarle secondo un modo di vedere dell'artista che, soprattutto in Assisi, obbedì ad un interiore richiamo sentimentale e nell'illustrare la vita segreta della cittadina con episodi vedutistici e ambientali riecheggianti la poesia francescana, preferì le luci della sera o gli effetti notturni per una rievocazione suggestiva della sognante roccaforte del misticismo, senza cadere in allegorie simbolistiche così frequenti al suo tempo.

Quella di Discovolo è un'Assisi intima, bonaria, spesso poetica, talvolta anche paesana, ma del tutto schietta e pura, che appena in qualche profilo di tetto rampante verso il cielo nuvoloso o nelle indulgenti curve degli olivi tradisce una concessione grafica alla dolcezza allusiva dell'ambiente: ma, in tempo, la presenza dei « Confratelli » vestiti di colori squillanti, o la compattezza di certi angoli, presso le porte della città, e i vigorosi studi di frati minori, ci rivelano nel pittore la autenticità della sua emozione, aliena da preoccupazioni letterarie: ed anche nel « Trittico » con i frati inginocchiati e il Santo visto arditamente di dorso, contro il cielo chiaro, i richiami ai modi di comporre e di dipingere di Nino Costa, lo pongono fuori della stilizzazione simbolista o decorativa, in un'attenta consapevolezza del fatto pittorico rivelata in modo commovente dai sottili, aerei disegni di ulivi e di uccelli, degni di G. Cellini, di Pazzini, dello stesso Nino Costa.

Antonio Discovolo - Libecciata

Che, del resto, in Antonio Discovolo la pittura sormonti le intenzioni illustrative e contenutiste, è chiaramente dimostrato dalla pura tecnica degli impasti, dei quali si mostra sempre, in vario modo, preoccupato. Non volendo cadere nel frammentamento pulviscolare divisionistico, per non perdere l'unità plastica della composizione, nè permettendo alla luce di investire in pieno e di assorbire oggetti e persone, secondo formule impressionistiche, egli resta, in fondo, sinceramente legato ad un principio di saldezza pittorica, pur accogliendo conquiste tecniche e ardimenti dovuti alla tradizione dell'impressionismo stesso. Da ciò, una chiara e talvolta semplificata presentazione del « racconto » pittorico in una fattura d'abbozzo franca e spontanea che più s'avverte quando il motivo sollecita la sua fantasia.

Sono di questo carattere alcune tele di Assisi dove predomina una « intenzione » evocatrice di religioso raccoglimento o ci sono schietti dipinti ricchi di festoso pittoricismo come il « Ballo di contadini sull'aia » « Giorno di mercato » « Frati a San Damiano » che si rammentano come espressioni pienamente raggiunte, circonfuse di una certa letizia contadinesca ma gentile, qual'è, appunto, quella delle campagne di Assisi dove sembra che l'aria stessa conservi un messaggio inesprimibile a parole ma pienamente vivo nella natura, per chi sa intenderlo.

Valerio Mariani

UN MECENATE: DIEGO MARTELLI

Diego Martelli, l'amico dei Macchiaioli, il disinteressato mecenate di tanti artisti toscani, è stato una figura caratteristica dell'ottocento. I ritratti che abbiamo di lui, fatti da Beppe Abbati, da Giovanni Fattori, Edgardo Degas, ce lo presentano nella sua grossa bonomia fisica, nella barba a collana caratteristica, nella garbata scioltezza della sua anima. Tutto dette agli altri e, salvo pochi casi di ingratitudine, anche gli altri gli portarono affetto sincero. Il suo nome è durato a lungo nel ricordo degli ambienti fiorentini e toscani ma, a poco a poco spariti quelli che lo conobbero e che gli furono grati, si può dire che il nome di Diego Martelli, con l'inoltrarsi del novecento, abbia significato poco o nulla. Ha fatto bene perciò Baccio Maria Bacci il quale, da bambino aveva in casa sempre sentito pronunziare quel nome come quello di una persona autorevole e intima, ha fatto bene a tracciarne un profilo preciso, vivace e scritto con fresca aderenza. (Editore Mazza, Firenze, nela collezione *Profili*, diretta da Luigi Maria Personè).

Il gusto dell'ottimo signor Diego per le cose dell'arte e anche della letteratura gli cominciò, si può dire, quasi dalla nascita, perchè egli era di una famiglia sacra alla grande poesia: suo padre l'ingegner Carlo aveva sposato la senese Ernesta Mocenni, nipote di quella nobilissima e spirituale Candida Quirina Mocenni Maggiotti, la *donna gentile* del Foscolo. L'Ernesta era stata allevata dalla zia come fosse una figlia e il clima di casa Martelli era riempito dai ricordi del grande poeta spentosi nel triste volontario esilio di Londra.

Diego Martelli, nacque nell'ottobre del 1839 in via Teatina a Firenze e conobbe fin da piccolo patriotti, scrittori di parte liberale che frequentavano la casa. Tra questi Atto Vannucci, Giuseppe Arcangeli, Cirillo Monsani, Antonio Mordini, Antonio Salvagnoli, Giuseppe Mazzoni pratese, che fu poi nel '49 triumviro di Toscana insieme con Guerazzi e Montanelli, Giuseppe Barellai ed anche Giuseppe Giusti. Divoravano i libri che circolavano clandestini in barba alla polizia e una sera tutta la brigata cominciò a leggere l'*Ebreo errante* di Eugenio Sue; l'impressione riportata — ricorda Diego — fu enorme; chi si strappava i capelli, chi pestava i piedi, chi mostrava i pugni al cielo. La sensibile Quirina morendo lasciò il suo patrimonio alla nipote Ernesta, patrimonio comprendente la casa in via del Melarancio dove i Martelli si collocarono e, avuta un'altra eredità, arrivarono a una discreta agiatezza.

Non è meraviglia che il giovanetto Martelli, tutto acceso di letture plutarchiane, entusiasta di Byron, che considerava Ugo Foscolo quasi come di famiglia, si accese di entusiasmo per tutto quello che erano idee di libertà e movimenti artistici e letterari, tanto più quando nelle scuole degli Scolopi ebbe per compagni Telemaco Signorini e Giosuè Carducci. E fu un avvenimento della sua vita la conoscenza del Guerrazzi in una visita che fece alla villa della Cinquantina oltre Livorno, dove il fiero tribuno godeva una pace famigliare circondato dai suoi piccoli nipoti.

Ma il vero suo ingresso nella vita artistica fiorentina e toscana, di cui doveva diventare sì benefico protettore, avvenne nell'inverno del '55 quando cominciò a frequentare il famoso Caffè Michelangiolo. Aveva intanto terminato i suoi studi universitari a Pisa alla meglio e scoppiata la guerra del '59, il Martelli, come tutti gli artisti del Caffè Michelangiolo, partì per la Lombardia. Ma una grave infermità agli occhi gli impedì, con suo grande dispiacere, di combattere in prima linea. Morto il padre Diego venne a trovarsi proprietario di una vasta tenuta a sud di Livorno tra Quercianella e Castiglioncello e là si ebbe su quelle terre, allora di macchia e di palude, solitarie, non ancora invase dalle folle di bagnanti e dallo snobismo mondano, un vero centro di raccolta di tutti gli spiriti più bizzarri e indiavolati nelle arti figurative di quegli anni.

Le pagine di Baccio Maria Bacci ci fanno rivivere in quelle spregiudicate riunioni tutte piene di ardori, di passioni, di giuochi, di barzellette, di frenetico amore per l'arte. C'erano Sernesi, Borrani, Abbati, Silvestro Lega, Giovanni Fattori, ospiti della villa per molti mesi dell'anno: ospiti e amici, liberi di fare tutto quello che volevano, senza risparmio, con una sincera e libera fraternità di costume. Il Martelli ha scritto ricordi, pagine critiche ma non può dirsi certo un profondo interprete del macchiaiolismo: le sue testimonianze sono utili a farci rivedere la sua figura bonaria e generosa, piena di un disinteresse di cui forse si è perduta la memoria. Sempre pronto a seguire le cause della libertà, partì con Garibaldi nel '70, scoppiata la guerra franco-prussiana, e combattè a Digione. Subito dopo, un lutto colpiva quest'uomo così sereno: gli moriva una donna a cui s'era unito liberamente e che gli s'era data in un affetto senza misura.

Altri lutti familiari lo colpirono ma, in conclusione, ebbe sempre fiducia nella vita. Moriva il 30 novembre 1896 lasciando la sua collezione al comune di Firenze e gran parte di ciò che gli era rimasto del patrimonio ai poveri della sua città.

Ettore Allodoli

Antonio Discovolo - L'Arciconfraternita - Assisi 1926

Antonio Discovolo - La raccolta delle olive

NOVITÀ IN LIBRERIA

ATTIVITÀ CRITICA DI WALTER BINNI

Esce presso la Nuova Italia un denso volume di saggi di Walter Binni, e si accompagna a un altro, *Storia della critica ariostesca*, pubblicato negli stessi giorni da una editrice di Lucca: *Critici e poeti dal Cinquecento al Novecento* significa l'esame di una serie di obiettivi che solo forse, lo storicismo del Binni — e diciamo storicismo rispetto alla impostazione fondamentale dove il critico prospetta le sue posizioni di gusto, sovente del tutto indipendenti da una prassi storica tradizionale, come l'esperienza sensibile della lettura dei testi — potrebbe consentirsi in quel numero e varietà. Storicismo, adunque, che intende di ricomprendere anche l'esperienze altrui, ispirato a una preoccupazione metodologica personale che arricchisca il *modus vivendi* del Binni con la critica storica. Lo scrittore, non adagiandosi in un dogmatismo metodico, lascia al discorso l'attività problematica. Accuse di oscurità, di incertezza di linea? Sono vecchie di anni, ormai, e è dimostrato che sorgono da lettori oziosi, i quali non riescono a riferire al critico se non preoccupazioni d'indole grammaticale (come fosse possibile esaurire in ciò senza pedanterie la attività di coscienza metodologica che gli pertiene).

Chi sa intendere, non può tardare a riconoscere il significato di un'esperienza ricca di problemi, sottile di fermenti, duttile e ferma a un tempo nella linea di ricerca, fino a voler ripetere nella immagine critica la pagina d'arte secondo una vasta area d'indipendenza di elaborazione formale. Sul piano stesso di ricerca stilistica sarebbe dunque, ad esempio, rinnovare con frutto il lavoro del Binni di alcuni capitoli del *Preromanticismo italiano*, a proposito del Cesarotti o del Pindemonte; di «minori», cioè, le cui inefficienze dovevano essere colmate da una prospettiva di giudizio storico congiunto a quello di «gusto». Ma si pensi anche al volumetto della *Nuova poetica leopardiana*, che mirava a innovare un giudizio convenzionale del significato di una fase leopardiana mediante un intervento storicistico nel senso di modificazione letteraria del gusto di un periodo, che era autorizzato da un'esplicita posizione del poeta. Era facile accusare alcuni risultati «in eccesso»; ma si doveva puntare il dito sulla novità della individuazione di un momento leopardiano che rivedeva la poetica in antecedenza dell'artista e conseguiva i suoi obbiettivi stilistici senza paura di «contaminarsi» (paura che pertiene semmai ai critici, e non agli artisti). Oggi, Binni esamina alcuni aspetti discordi della nostra cultura letteraria dal '700 al '900; e bisogna subito osservare che la continuità storica dei saggi è data dall'esser riferiti a speciali momenti di una complessa fenomenologia; come, si veda cominciando, il saggio sulla Stampa, dove accantona la tradizione biografica semi-romanzata della poetessa, tradizione convertitasi poi negli esigui capisaldi di una lettura strettamente estetica, ed esperisce una indagine dei motivi «esoterici» attinenti al gusto e alla moda letteraria, deducendone il possibile per la lettura; o altrove, nello studiare il lavorio rappresentativo dei giornali letterari del settecento in provincia, in area neoclassica, secondo un sistema di incidenze che ci porta al saggio pariniano apparso sulla *Rassegna lucchese*, dove appaiono i punti di un'interpretazione del poeta del *Giorno* nell'ambito della cultura di tradizione oraziana idealistica (l'estetica del Bello).

Per ben intendere, veda il lettore nella estensione e conseguente duttilità dei motivi esegetici il capitolo dedicato all'«Amore del concreto e la situazione nella prima critica desanctisiana», dove è raffigurato un esempio di concezione «laterale» dell'esegesi, quasi di storia sezionata secondo le stratificazioni fondamentali, con un essenziale elemento di correlazione al tutto. E' come il principio del dedurre dallo studio di una parte il senso e il valore dell'entità, indagando (in modo autonomo sì, ma funzionale) le parti rappresentative del sistema di pensiero o di «poetica», ed esercitando «tecnicamente» la analisi stilistica *sub specie historica*, che implichi la novità degli spunti tematici e di giudizi intonati all'azione dell'opera nell'area culturale. Al che, si aggiungano, per il Binni (e vi si accennava) il proposito di allargare metodologicamente il principio del lavoro critico, e le allusioni alla finalità educativa che è da raccoglìervi; tutto ciò che si fa vivo, si direbbe toccante nel discorrere di Eugenio Donadoni nel venticinquesimo anniversario dalla morte; scelta significante, per aver rappresentato il Donadoni proprio la scepsi salubre in un momento provvisto alquanto di certezze culturali (forse più ancora del nostro) e per aver ricondotto la problematicità di origine romantica a un punto di «religiosità e di umanità» che non era facile definire dopo la lezione crociana. I risultati migliori del saggio sono laddove il Binni ci parla dei relitti poetici del Donadoni ed esperisce una analisi di commossa delicatezza nel dire la vitalità e la significanza spirituali riferendole all'intimità di quella maniera di critico, coi suoi motivi di «simpatia» e la concezione della critica come traslazione di ragioni sentimentali, che perfezionarono la tradizione romantica. Così, la pagina vibra e rivive, e si colora di quella presenza del tempo che è data anche da una profonda dedizione morale.

Il miglior ritratto, da un punto di vista nostro contemporaneo, dell'opera umana, vitale di un critico; sì che gioverà al lettore disorientato oggi dagli innegabili contrasti del tempo, a sfatare le preoccupazioni di un'abitudine mentale formalistica, insegnando come da un'apparente divergenza insanabile si possano trarre delle deduzioni armoniche, e come il «problematismo» di certe situazioni rappresenti — al di là della semplice polemica — la nozione eternamente *relativa* dei nostri giudizi.

Ferruccio Ulivi

●

Con questa «Storia della critica ariostesca» (Ed. «Lucentia», Lucca) Walter Binni ha recato un altro prezioso contributo agli studi sul poeta ferrarese, a integrazione del saggio, «Metodo e poesia di Ludovico Ariosto» (Messina, 1947). (E intanto ci fa sapere dell'intenzione di un nuovo e completo commento al capolavoro dell'Ariosto che, esperti dell'ottima prova già fornita in un commento antologico di alcuni anni fa, auguriamo voglia quanto prima apprestare).

Il volumetto del quale qui verremo in breve discorrendo, non vuole essere una storia della fortuna del «Furioso», e semmai a un interesse di tale natura potrebbe offrire contributi solo sporadici e indiretti, mentre mira essenzialmente «ad individuare uno sviluppo di posizioni attraverso le quali si assiste ad un chiarirsi ed arricchirsi del problema critico» sollevato dal poema ariostesco; a confermare, attraverso un'accurata ricognizione degli atteggiamenti ermeneutici che quell'opera hanno accompagnato nella tradizione, la particolare natura di un «caso-limite», equidistante così dal concreto di una «situazione» desanctisiana come dalla gratuità di un giuoco meramente fantastico.

S'intende come un lavoro del genere non rimanga esente da qualche forzatura ed eccessi di valutazione, nell'interesse di acquisire conferme e consolidare di un maggior numero di sostegni il proprio discorso. Non potremmo insomma pretendere quella obiettività che di solito offrono le cosiddette bibliografie ragionate; qui vale un altro, e ben più fecondo, criterio di obiettività, che è quello cui si attiene chi fa opera di storico e però non si limita a registrare i fatti, ma pensa a interpretarli e ricondurli all'angolo visivo che si è scelto, e fatalmente qualche volta accade che gli sfugga il troppo e il vano.

Va da sé poi, che l'indagine non si estenda oltre il «Furioso», chi consideri la completa espressione della personalità che il poeta vi consegue e il carattere subordinato delle altre opere. Queste semmai (indipendentemente dall'aver raggiunta o meno una condizione poetica) varranno ad indicare gli aspetti nei quali si venne definendo il gusto del poeta e che riappariranno nel capolavoro; a precisare gli elementi tradizionali, d'immaginativa e di pensiero, come il poeta li assimili e li faccia rifluire nella nuova invenzione, contribuiranno, in altri termini, a una ricostruzione sempre più circostanziata e puntuale della «poetica» del «Furioso».

Non ci sarebbe consentito, senza abusare dei limiti di spazio, risalire al '500 e vedere come fu letto e interpretato sin dal suo apparire il poema ariostesco, tuttavia non ci dispenseremo dal soffermarci col Binni, sia pure schematizzando la sua rassegna e i suoi giudizi, sulla parte che riguarda il '900.

Spetta al Croce il merito di aver affrancato l'«Orlando Furioso» dalle pregiudiziali contenutistiche — con la collaterale dilatazione di tutta una sporia problematica — concresciute con esso. Il saggio sull'Ariosto, uscito nel '18 sulla «Critica», faceva sommaria giustizia di tutti gli pseudoproblemi: da quello delle fonti, intorno al quale si era travagliato più di tutti il Rajna, all'altro dei «significati» di volta in volta scorti surrettiziamente nelle intenzioni del poeta. Chi ha qualche dimestichezza con l'argomento, per esempio ricorderà che uno studioso, il Canello, assillato dalla ricerca di un contenuto particolare, giunse a vedere nell'Ariosto, colui che, burlando, avrebbe inteso riprendere il mondo contemporaneo che si abbandonava all'amore con il medesimo dissennato eccesso dei paladini che si lanciavano all'inseguimento dell'imprendibile Angelica.

Il saggio del Croce conteneva pure una «pars construens», nella proposta della formula «amore per l'armonia»: formula in seguito molto avventurata, ma che in effetti non coglie il tono, la «qualità» della poesia ariostesca, e che in definitiva rimane vincolata ai limiti che l'estetica crociana incontra quando si traduce nell'operazione critica.

A renderla attiva, quella formula, ci sarà da intenderla e svolgerla «come espressione del ritmo vitale trasportato in un sopramondo fantastico, affondandola più nell'intima esperienza del poeta», ma ci sarà anche da individuarne il comportamento stilistico.

Altresì dal saggio del Croce fu condizionata la critica successiva, tuttavia non mancarono tentativi di un adeguamento più intimo a quell'esperienza poetica guardata come un mondo realizzato, prescindendo dalla preoccupazione di dare un nome all'intento ariostesco. Gli studi dell'Ambrosini e del Momigliano, contemporanei ma indipendenti l'uno dall'altro, furono sostanzialmente concordi nel ricondurre la ispirazione del poema nel «regno del naturale meraviglioso». Affinità di soluzione sulla quale del resto operava una suggestione viva a partire dal settecentesco Antonio Conti (e portata a più consapevole livello critico dal Gioberti), ora fruita per una superiore utilizzazione.

Del Momigliano seguì il «Saggio sull'Orlando Furioso», e bisogna dire che rappresentò una delle prove meno felici dell'insigne critico in quell'occasione preoccupato, ai fini di una sorta di «commento perpetuo», di ricostruire la psicologia di Atlante, Orlando, Rodomonte, ecc., come fossero veri e propri «personaggi», cioè dotati di un respiro autonomo, indipendentemente dalla loro ragione musicale.

Seguono altri studi variamente importanti; noi dovremo ricordare almeno «Lo spirito e l'arte dell'Orlando Furioso», di G. Raniolo; un lavoro, questo, d'ispirazione più propriamente crociana. «Siamo nella tipica epoca delle analisi estetiche, scrive il Binni, e la critica mostra in questi saggi una particolare avidità di ricreare il capolavoro ariostesco in una lettura più che in una formula, in una serie di analisi estetiche (e in realtà quasi sempre psicologico-estetiche) più che in una somma organizzata di osservazioni sulla costruzione, sul linguaggio, sui mezzi stilistici del poeta». Mentre a questo secondo modo d'indagine, certamente più concreto, dava l'avvio Santorre De Benedetti con lo studio «Frammenti autografi del Furioso» cui faceva seguito una recensione di Gianfranco Contini, «Come lavorava l'Ariosto», esemplare nell'attenzione agli acquisti della poesia ariostesca attraverso le varianti delle tre redazioni del poema.

Aggiornatissima, la rassegna del Binni si conclude su quanto di più recente è stato scritto, anche in giornali e riviste, in merito all'argomento. Solo ne rimane escluso, perchè successivo di qualche mese, il saggio del Cappellani, «La sintassi narrativa dell'Ariosto», uscito per i tipi della «Nuova Italia».

Piero De Tommaso

VETRINETTA

AMADO - BARILLI - DEGLI UBERTI - PICCIONI - TOFFANIN

Fazio degli Uberti, *Il Dittamondo e le rime*, a cura di G. Corsi. Voll. 2. Bari, Laterza.

Nella collana «Scrittori d'Italia», i due volumi curati dal Corsi rappresentano uno dei più generosi impegni dell'editoria e della filologia contemporanee. E ragione di conforto e di fede nell'avvenire della rimaneggiatissima università italiana, la sopravvivenza di metodi e discipline che rappresentano la parte più ingrata ma non eliminabile di un'attività mirante alla cattedra e ad essa connaturale. Al testo critico del *Dittamondo* (I vol., pagg. 469) e delle *Rime* (II vol., pagg. 1-67), il Corsi fa seguire, in una *Nota* (pagg. 69-469), la ragione critica del suo testo, che illustra — è tra i più difficili del nostro patrimonio letterario — e correda d'ogni sussidio utile a una immediata esegesi.

Dopo il novero, la descrizione e la classificazione dei manoscritti, e quella delle edizioni, il Corsi (pag. 193) presenta un esame delle celebri correzioni della *Proposta*, e irrefutabilmente dimostra che la fatica molto accreditata del Monti e dei suoi collaboratori, va quasi interamente respinta. Poichè il Renier l'aveva studiata «quanto di più rilevante si è ancora scritto sul testo del *Dittamondo*», piace inferirne che nel campo della vera scienza c'è sempre un progresso, mai un punto d'arrivo assoluto: verità lapalissiana, ma oggi alquanto dimenticata dagli spregiatori della filologia. Un acuto, faticosissimo esame del *Commento* quattrocentesco di G. Capello, dimostra che la fiducia nell'esegesi capelliana fu originata piuttosto da pigra speranza che da provata utilità. E le venti pagine dedicate al *Commento* basterebbero a fondarne l'edizione, tanto son ricche di giustificazione storica. Alla lezione genuina del *Dittamondo*, il Corsi è giunto riscontrando due diverse tradizioni e i codici che le contaminano. A quella delle *Rime* migliorando il testo del Renier con l'aiuto di codici «che gli non potè vedere o gli sfuggirono», oppur servendosi delle varianti riferite dal Renier stesso. Tien luogo di apparato al *Dittamondo* un blocco di fittissime *annotazioni* (II, pagine 254-348). Delle liriche assegnate dal Renier a Fazio, due sono escluse dal Corsi con argomentazioni sufficienti (pagina 371). Gli indici (dei nomi e delle cose del D. — dei capoversi delle rime — e l'indice sommario) concludono l'opera.

F. R.

●

Bruno Barilli, *Lo stivale*. Roma, Casini.

Il libro si apre con un'avvertenza di E. Falqui «circa il miglior modo... d'intendere lo spirito, oltre alla lettera» degli scritti del Barilli, «senza rimanere di nuovo e sempre nel gioco e nell'intrico delle loro bravure ed arditezze, del resto ormai giunte a un massimo d'intrepida trasparenza». La morte ha molto conferito a quell'intrepida trasparenza. Falqui, e forse Savinio, avevano inteso che Barilli era già morto da vivo, o meglio, che viveva la sua morte, come può esser concesso ad un anticipatore abituale, e che tendeva a scarnificarsi per presentare di sè agli altri, o osservare in sè medesimo l'ossatura ben solida e rifinita, quale presumibilmente si sarebbe mostrata allo stupore reverente dei posteri. Stupore, è parola che fatalmente ricorre a proposito di Barilli; ma la reverenza che l'accompagna, diciamo, al secondo e ultimo stupore, impone, come dice Falqui, «una più assorta e meno divertita attenzione». «Il fantasista, il pirotecnico, il mago, l'alchimista, il virtuoso, l'eccentrico, il capriccioso, lo stravagante dov'erano andati a finire?». Da un pezzo non si aveva più che «la testimonianza quasi fotografica del suo massimo sforzo di verità». Ciò non significa affatto che il vero e più grande Barilli sia negli ultimi scritti: ma che essi hanno avvinto alla intelligenza di tutto Barilli, chi ne fosse stato distratto o frastornato prima. Onde, la chiave offerta da Cardarelli: «...È provato... che soltanto all'ombra della tradizione, a riparo cioè dalle sobillazioni e dalle eresie estetiche di tutti i teorici dell'arte, nascono le opere veramente ardite e libere...»; e altrove: «Così di primo acchito potrà sembrare che l'opera sua, rispetto alla nostra, — allude alla *Ronda* — «fosse di opposizione, a carattere rivoluzionario, ma invece nessuno più di lui era legato e fedele a certi suoi tradizionali, antichi...»; e altrove (tutte le citazioni, in Falqui) sempre a proposito di Barilli musicista (ma Falqui osserva che la musica fu a B. «chimera adorata»), la letteratura «stregata conquista»: «La modernità in arte è come l'aria che si respira, un fatto ineluttabile per chi vive». Spunti critici che non basta mettere in nota, ma attraverso tutta la pagina, in sottocolore, che non sfuggano un solo momento ai lettori distratti, e specialmente di questo *Stivale*, ove tradizione e modernità concorrono al classico risultato di far, di cento luoghi, la stazione di partenza per un unico approdo. E si veda, di pagina in pagina (Procida, Napoli, Castagneto pistoiese, Ravenna...), come Barilli avesse l'itinerario già predestinato *per certo*, tal che il viaggio sarebbe stato comunque felicissimo e pieno, anche se il viaggiatore non si fosse mai mosso dalla sua camera: solo che gli fossero state concesse una finestra, una tastiera, o macchie sui muri, o suppellettile carica d'impronte umane.

V. C.

●

Giuseppe Toffanin, *Prolegomeni alla lettura del Leopardi*. L. S. E. Napoli, 1952.

Dopo lo studio su *Carducci poeta dell'Ottocento*, questi *Prolegomeni* costituiscono il secondo volume della *Collana critica* che il Toffanin stesso dirige per la Libreria scientifica editrice di Napoli.

E' un elegantissimo volumetto (rilegato in tutta tela e oro, con sopracoperta in carta patinata) attraverso cui l'Autore ha saputo far splendere ai lettori una «miccia per il mondo delle idee» tratta da quelle «scintille» che, a distanza di tempo, un bel giorno ha visto «sprizzare» da un fascicolo di dispense tratte da un corso universitario leopardiano. «*Prolegomeni alla lettura del Leopardi* significa punti fermi nella storia spirituale del Leopardi e sono dati questi punti fermi, dall'ambientazione del pensiero di lui in quello del tempo». Non dunque lettura tematistica, stilistica, ma lettura-ricerca di quei *motivi* che — chiari, elementari, scanditi — sono presenti e però registrabili nel Leopardi nel quale, in modo più evidente e più tormentosamente sofferto che nel Foscolo, Manzoni, Gioberti, Mazzini, è possibile cogliere il momento di crisi in cui avvenne il trapasso da un modo di sentire umanistico ad un altro romantico. Il Toffanin, che, come è noto, è uno dei più agguerriti studiosi di quel complesso fenomeno storico, artistico, filosofico che è l'Umanesimo, studia in questo volumetto la figura leopardiana nelle interferenze della triplice luce dell'ideologismo illuministico, del Romanticismo e dell'Umanesimo (il quale ultimo persiste sempre, mai soffocato dai primi due, come vocazione innata e, insieme, come gusto acquisito attraverso l'assimilazione dello spirito classico), con argomentazioni puntuali e sottili — a volte troppo sottili — che tengono presenti i possibili riferimenti allo *Zibaldone*, spigolano opportunamente qua e là negli *Idilli* e nelle *Canzoni*, non trascurano le *Operette morali*; ma anche istituiscono rapporti tra Leopardi e la Staël, tra Leopardi e Stendhal.

Può non sembrare completamente nuovo l'assunto fondamentale dell'Autore: l'Umanesimo in Leopardi (che il Recanatese «s'illude di annullare»; più spesso «il classico annulla il classicismo»); ma sono senza dubbio originali i lati nuovi di questa ricerca e la «*forma*» critica con cui il Toffanin li decanta e li suffraga con opportune dimostrazioni: e questo grazie alla sua particolare specifica competenza, lungamente maturata, in tale settore di studi.

PIETRO CALANDRA

●

Leone Piccioni, *Lettura leopardiana ed altri saggi*. Firenze, Vallecchi.

Quattro saggi (Leopardi, Verga, Ungaretti, Pavese (pagine molto umane); quattrocento gremite pagine. Tre di queste prove critiche sono inedite: quello sulla elaborazione della lirica ungarettiana uscì nel 1949 come prefazione alla mondadoriana *Terra promessa*. Il giovane Leone Piccioni è un «lettore» attento ed educato. Difficile ormai dir cose nuove sul Leopardi: il Piccioni ci è riuscito. Si veda, ad esempio, la sensibile nota al v. 24 di *A Silvia*. Il saggio leopardiano, si divide in tre parti: I. Idea della poesia del Leopardi; II. Il primo Leopardi nelle Dieci Canzoni; III. Le varianti delle Dieci Canzoni, con un'appendice molto interessante. (La «non ripetizione» all'interno dello stesso componimento in rapporto di semplice scambio; La «non ripetizione» nell'interno dello stesso componimento ma in combinazioni diverse dal semplice scambio; La «non ripetizione» in rapporto tra composizioni diverse; Serie di varianti su una medesima iniziale; Scambio fra coppie di voci, o scarti ripetuti mantenendo la stessa voce; Rapporti e scambi di voci in serie superiori alla coppia; Esempi di attenuazione del linguaggio poetico»: insomma una spia nel lavoro segreto del Leopardi. «Quasi su ogni voce il Leopardi ebbe un movimento di sospensione nella scelta tra una parola più usata ed una disusata, tra una che aveva motivazioni filologiche ed un'altra che derivava dall'uso normale e *familiare*, tra una consacrata poeticamente, ed altre di tale inventività da costituirsi immediatamente una tradizione poetica». — «Si vuol dimostrare che il complesso del linguaggio di un poeta è dato sia dalle parole usate sia da quelle proposte in variante».

Potrà essere discussa (queste rapide notarelle non hanno dimensioni adeguate per simili problemi) la sua attenzione rivolta alla lezione del De Robertis e, in sede filologica, di Gianfranco Contini alle «varianti», ai loro margini misteriosi: ma è certo uno dei metodi più vivi per entrare nella profondità dei testi.

C. M.

●

Jorge Amado, *Jubiabà*. Torino, Einaudi.

Jubiabà è il santone ultracentenario che abita la collina del Capo Negro ai margini di Bahia, città religiosissima ma di una religiosità ancora incerta tra i riti cristiani e le macumbas di tradizione negra. Non è lui, Jubiabà, per quanto dia il titolo al libro, il protagonista: non lo è neppure Antonio Balduino, il negro la cui storia serve di filo conduttore al racconto: protagonista è la vita dei negri (ed anche dei bianchi poveri, poichè ormai negro qui sembra voler dire povero) che Jubiabà ben simboleggia in quanto impersona la loro tradizione e il loro ricordo nostalgico di libertà.

Le avventure del negro, che fin dalla sua misera infanzia di orfano ha sognato di venir cantato in un ABC (specie di canto popolare celebrante le gesta di avventurieri, briganti, eroi), servono di pretesto per rappresentare la difficile quasi impossibile vita della classe a cui appartiene: il suo errare in cerca di novità, di lotta, di libertà, ci porta dalla collina del Capo Negro — castra negro, in memoria di un'usanza messa in voga da un antico proprietario del luogo) a Bahia, con le sue schiere di mendicanti armati di coltello; al porto col suo fascino di evasione e con la miseria dei suoi lavoratori; alle macumbas, proibite dalla polizia, in cui ritorna ad aleggiare il primitivo spirito africano; alle piantagioni di tabacco in cui i negri marciscono; al circo, spettacolo ormai decaduto; e finalmente fra coloro che lavorano per le organizzazioni industriali cittadine. Questi ultimi sono sempre sembrati a Balduino i più schiavi, ma proprio per merito di essi e di un loro sciopero riuscito, egli arriva alla concezione di una libertà superiore a quella individuale e selvatica da lui sempre sognata.

Non è comunque da ricercare in questo finale polemico il valore del libro. Non che artisticamente il finale sia inferiore al resto, ma quello che rimane di questa lettura non è certo l'ammirazione per l'evoluzione politica del negro Balduino, bensì il ricordo della sua esuberanza, del suo irriflessivo slanciarsi in qualunque avventura, della sua sicurezza di conquistatore; il ricordo soprattutto, delle sue notti di vagabondo: sulla collina terrorizzato e affascinato dal lupo mannaro; al porto, attratto dal mare e dalle mulatte che fanno all'amore sulla sabbia; alle riunioni dei negri dove canta le sue samba; nella foresta inseguito per aver accoltellato un uomo; sul battello mentre Maria Clara canta e odora di mare.

In questa rappresentazione del fermento primitivo della vita negra, del suo abbandonarsi naturale agli istinti e alle intuizioni sta certo l'arte di Jorge Amado.

GIZZO

« IL RAGIONIER VENTURA »

Una commedia di G. Giannini, scritta nel '46, rappresentata nel '47 a Napoli, giunge a Roma nel '52. Questa la condizione del teatro italiano. La colpa è della politica? della censura? della sicurezza pubblica? Ci spetta dire soltanto, che di queste cose il teatro soffre e muore.

Romeo e Giulietta qualunquisti, oggi odorosi e insaporati — ci scusi Hauser — di stomachevole melassa, nel '46 erano creature acri e vive.

Shakespeare si valeva dell'amore, Giannini del *buon senso*: teatralmente, l'assunto di Giannini è molto più difficile. Lasciamo star lo spirito facile. Ciò che in teatro conterebbe assai, e che Giannini seppe fare, del buon senso una passione. Almeno, fu una trovata.

Nei tre atti, si assiste al conflitto del fuoruscitismo antifascista con le « forze occulte ». Il fascismo è ormai battuto, stracciato sui campi di battaglia e nelle Opere e operette con cui esso aveva creduto di compaginare saldamente il paese. Quelle stesse forze che minacciano la ricostruzione postbellica, avevano distrutto la resistenza in guerra. Nel ragionier Ventura (ragioniere, si noti, e non ingegnere, dottore, commendatore o altro più altamente insignito rappresentante del capitalismo) scopriamo a poco a poco il simbolo di tale occultismo. Ventura, degno discendente ed erede di grandi organizzatori, costruttori, pionieri del moderno tecnicismo, non è visto da Giannini come capitalista ma come tecnico. Egli è, sia pur mosso dal desiderio di profitto personale, colui che fa d'un paese, un'espressione di civiltà e progresso. E' il padrone vero con i fascisti e con gli antifascisti; infatti, secondo Giannini, è l'espressione autentica e il senso medesimo del nostro tempo.

I politicanti sono residui ottocenteschi, depositari di un retorica che suscita passioni e conflitti. In qualche caso sono nobilissimi e incorruttibili personaggi, ma sempre fanatici e sempre impotenti, quando, scatenato il tumulto, si tratti di placarlo.

Le forze occulte avverse ad ogni rivoluzione, sono l'antirivoluzione permanente, il desiderio di pace e di lavoro, di organizzazione razionale. Si annidano anche nella casa del fuoruscito; sono sua moglie e sua figlia, in quanto donne, madri e mogli, potenziali o reali.

Ma Giannini dimentica che ogni secolo ha un programma, tradotto dai retori (com'egli li chiama) in formule sommarie: il tempo nostro richiede la « giustizia sociale ». Sarà deprecabile o scomodo che qualcuno abbia messo in teste semplici quest'esigenza radicale, ma il problema è che, posta l'esigenza, non si recede: bisogna soddisfarla. E' dunque possibile che attraverso i patteggiamenti nati per evitare uno scandalo politico, il fuoruscito si lasci portar via la figlia innamorata del Ventura, e rinunzi a ideali fioriti forse di retorica, ma concimati con il sudore e il sangue?

« Governate pure! » gli dice il Ventura. « Ve ne lascio il compito. Se ci sarà da sparare, sparerete voi; falcerete il raccolto che avete seminato. Io, come ho fatto da centocinquanta anni nelle persone di mio padre, del nonno, del bisnonno, comanderò, dirigerò, procurerò l'effettivo benessere di quelli che voteranno poi per i cialtroni più eloquenti... Fatevi in là: lasciatemi lavorare; manterrò anche voi, parassiti ormai necessari ».

Nel '46, queste erano parole grosse, coraggiose, anche se ingiuste, come ogni opinione appassionata; erano teatro, in quanto clamore suscettibile di eco, e propaganda di coraggio non inutile. Significavano pace o illusione di pace; una passione viva e vera da opporre, secondo Giannini, a passioni convenzionali e stanche. Pareggiati fascisti e antifascisti, Giannini metteva in stato d'accusa le minoranze, tentava la grande e impossibile rivoluzione dei più, degli uomini qualunque.

Oggi, costoro hanno perduto la memoria o la coscienza delle loro ragioni individuali che, sommate e moltiplicate, costituivano la forza paurosa e rispettabile di chi ha molto sofferto. Ma ogni tempo ha un suo buon senso; quello odierno pone a Giannini una domanda a cui egli, nel '46, non rispose, perchè sembrava sufficiente, per uscire da un guaio, appigliarsi a quello minore. Come si può ottenere che il Ventura, da tecnico non si trasformi in capitalista, egoista, « jugulatore »?

Se Giannini non risponde, tutta la commedia crolla come un castello di carte.

Un temperamento tragico e pessimista avrebbe tentato la soluzione eroica; avrebbe potuto dimostrare che, essendo l'immoralità del dirigente un fatto necessario, una maledizione inevitabile (« Tuo figlio » dice il Ventura al nuovo padrone « diventerà un borghese come me, con i miei vizi e le mie virtù »), partito migliore sarebbe quello estremo, del suicidio o della strage. Giannini vuol vivere, e ci par che abbia, anche in senso morale, ragione lui: ma non attraverso la divinizzazione del tecnicismo che assoggetti lo spirito: sarebbe l'estremo punto d'arrivo di un materialismo, se non feroce, certamente squallidissimo. Ecco perchè tre atti costruiti con bravura, ricchi di spunti garbati e acuti, che avrebbero avuto ragion d'essere nel '46, sono oggi la prova assai fredda di un errore politico e morale. Un testo, che allora sarebbe stato teatro, oggi è documento d'archivio.

L'interpretazione, alle *Arti*, è stata vivace e convinta. Ottimo Gizzi nella parte del fuoruscito idealista e retore. La Fierro (sua figlia) cresce di recita in recita: crediamo che andrà molto lontano. Degli altri (figure un po' convenzionali e programmatiche, a cominciare da quella del Ventura — Annicelli), ricordiamo la Dominici. Regia dell'Autore.

Vladimiro Cajoli

CRONACA DI UN CONVEGNO

Con qualche giorno di anticipo sulla data fissata, si è svolto a Venezia, dal 22 al 25 settembre, l'annunciato Convegno Nazionale d'Arte figurativa e di Musica, promosso dal Ministero della pubblica istruzione e dalla Presidenza del Consiglio.

Alla seduta inaugurale, tenutasi nella sala dello scrutinio di Palazzo Ducale, è intervenuto il Ministro Segni ed erano presenti i più noti artisti e critici delle arti figurative e della musica del nostro paese, come i maestri Alfano, Ghedini, Guerrini, Lualdi, Torrefranca, Iachino per la musica, gli artisti Casorati, Saetti, Scialoia, Cantatore, Bortolini, Minguzzi, Ciardo, Messina, Guidi, ecc., per le arti figurative, i relatori ufficiali del Convegno prof. Stefanini dell'Università di Padova, e prof. Anceschi dell'Università di Milano, il Direttore generale per le Antichità e belle arti, prof. De Angelis d'Ossat, i critici Sapori, Guzzi, Marchiori, Argan, mons. Francia, Masciotta.

Il ministro Segni ha pronunciato un discorso soffermandosi in modo particolare sul contributo essenziale della critica allo sviluppo ed alla vitalità dell'arte contemporanea, ed esortando i congressisti ad una discussione « quanto mai vivace ed accesa, urbanamente contrastata ». Il prof. Anceschi ha poi tenuto la sua relazione sul primo tema del Convegno: « Funzione mediatrice della critica d'arte nei rapporti tra artisti contemporanei e pubblico ».

I lavori sono proseguiti il giorno successivo nella sala dell'auditorium del Conservatorio « Benedetto Marcello », con l'inizio degli interventi alla relazione del prof. Anceschi. Dire che i partecipanti al Convegno hanno accolto con entusiasmo l'esortazione del ministro Segni ad una discussione quanto mai vivace e accesa, è forse troppo poco. C'erano troppi conti da regolare tra artisti e critici, e così, quello che poteva e doveva essere una magnifica occasione per eliminare ogni sorta di ombre, di sospetti, e di incompatibilità, è servita invece di spunto per allargare i termini del conflitto. La relazione del prof. Anceschi è stata con poco garbo messa da parte ed ognuno ha dato la stura alle più viete recriminazioni, affastellando e ingarbugliando concetti estetici e luoghi comuni.

Il fatto è che l'artista è sempre pronto al conflitto per la difesa, a torto o a ragione, dell'opera sua e pur sfidando la pubblica opinione non è disposto ad ammettere la legittimità di una reazione da parte del pubblico e della critica. Il critico, da parte sua, non potrà mai considerare alla stessa stregua l'arte contemporanea e quella del passato, senza essere contaminato dalle passioni, dagli interessi, dalle convenienze, che spesso sono presenti nel mondo artistico di oggi. C'è insomma una barriera di diffidenza, spesso preconcetta, che separa gli artisti dai critici, e non è un problema di poco momento quello di liberare il giudizio dei critici dagli ostacoli frapposti dalla personalità degli artisti, specialmente di quelli che, pur ostentando il massimo disprezzo per la pubblica opinione, sono così attenti e permalosi quando si tratta di carta stampata.

Il secondo tema del convegno è stato dedicato al problema della pedagogia e dell'educazione dell'arte. Il relatore prof. Stefanini lo ha trattato sviluppando il concetto dell'educazione artistica intesa come provocazione delle disposizioni innate negli individui: provocazione che stimola una reazione ed è determinante della vocazione. L'oratore è poi passato ad esaminare i vari aspetti e fattori dell'educazione artistica, parlando dell'opera personale del maestro e della cultura, che deve essere intesa come un momento essenziale dell'educazione artistica e come una provocazione di umanità. « l'artista — ha detto — non conoscerebbe nemmeno l'arte se conoscesse solo l'arte e non la vita ».

La relazione del prof. Stefanini, chiara ed organica, ha riscosso il più vivo e caloroso consenso. Hanno poi parlato: il prof. Assunto sulla educazione artistica e culturale degli artisti e sull'educazione estetica del pubblico; il prof. Paolucci sulla necessità di un insegnamento artistico meno astratto e meno accademico; il prof. Ferragato sulla opportunità di istituire nelle facoltà di lettere un insegnamento propriamente letterario e artistico; ed infine il M. Vallabrega sull'insegnamento della storia della musica nei conservatori.

Nella seduta conclusiva del Convegno chi scrive ha presentato una relazione della quale erano sviluppati i temi di una ricerca, svolta in collaborazione col prof. Virgilio Ullu, e tendente ad accertare la necessità di una formazione umanistica dell'artista come premessa essenziale al maturarsi dell'intelligenza estetica.

Dante Ullu

● *Onorato Castellino* è deceduto nella sua Torino, a settant'anni, tra il vivo cordoglio degli amici e degli estimatori. Lascia memoria di sè per la sua attività di educatore, di saggista, di critico, oltre che per alcune commedie.

● *Edipo a Colono* di Sofocle, tradotto in versi italiani da Ettore Bignone, è pubblicato dall'editore Sansoni.

● *L'influenza del cinema e della radio* in campo educativo è stato il tema di un discorso di padre Agostino Gemelli, Rettore Magnifico dell'Università Cattolica di Milano, a chiusura del « Corso di aggiornamento culturale ».

Santuario di Ocotlan – Messico

L'UNIVERSO METAGALATTICO
E L'ORIGINE DEL MONDO COSMICO

5

Otto Struve dà i seguenti valori per le abbondanze stellari: 6 atomi di calcio azoto e ossigeno, 500 atomi di elio, 5000 di idrogeno; e per la materia interstellare (in un milione di pollici cubi): 10 milioni di atomi di idrogeno, 100 di calcio, 60 di sodio, 4 di potassio, 2 di titanio.

Inizialmente, dunque, il solo elemento presente nell'universo è l'idrogeno (la ricchezza che di esso ancora osserviamo presentemente potrebbe essere una altra prova che l'universo è ancora giovane) sotto forma di un'unica massa di materia estremamente fredda e rarefatta, tale cioè da avere quella tenuissima densità (10^{-30} gr/cm³) che si otterrebbe immaginando la materia delle galassie dell'attuale universo uniformemente distribuita in tutto lo spazio che la racchiude. Questa primitiva materia si è andata poi condensando per l'attrazione newtoniana fra le diverse parti (altro effetto di campo). Sorgono così le galassie.

In effetti si incontra ancora qualche difficoltà nell'intendere il vero processo di condensazione, anche perchè non si comprende bene la ragione per cui questa massa si condensò in tante parti separate (le attuali galassie), invece di dar luogo ad un'unica condensazione intorno al proprio baricentro, come sembrerebbe a prima vista più logico pensare. Ma, piuttosto, è logico parlare di baricentro?

La questione si collega con l'altra, che abbiamo già discusso, della forma e della struttura dello spazio. Se esso è euclideo, e quindi infinito e illimitato, non ha alcun senso parlare di baricentro, e la difficoltà cadrebbe da sè, nell'ipotesi che anche la materia che riempie questo spazio sia stata infinita. Ma l'idea di simili infinità ci sembra ripugni un poco alla nostra intuizione e forse anche al nostro raziocinio. Lo stesso si dovrebbe dire se la materia fosse limitata in uno spazio euclideo, cioè se non tutto lo spazio (infinito) fosse stato riempito.

La teoria di relatività ci è venuta un poco in soccorso, offrendoci la possibilità di pensare in senso fisico ad uno spazio non euclideo, bensì riemanniano con curvatura costante positiva (almeno astraendo da fenomeni di carattere locale); onde lo spazio stesso sarebbe finito, se pure illimitato. In conseguenza, poichè nello spazio a curvatura costante tutto è simmetrico rispetto ad un punto qualsiasi, tale massa non aveva baricentro; e la difficoltà sarebbe eliminata. Il Lemaître — come abbiamo accennato — spinse ancora più avanti le sua ipotesi, sostituendo ai modelli statici dell'universo, inizialmente immaginati da Einstein e da De Sitter, un modello dinamico di universo in espansione. Nella fase dell'inizio dell'espansione, segnata dallo scoppio dell'atomo instabile iniziale, e svoltasi in un periodo relativamente breve (Lemaître lo chiamò addirittura « fuoco d'artificio ») si sarebbero prodotti fenomeni « che attualmente non potrebbero aver luogo », dando origine, pressochè contemporaneamente, alle stelle e ai pianeti, e quindi alla formazione di tutti gli elementi chimici attuali dall'idrogeno primitivo. L'ipotesi sarebbe certamente assai suggestiva (anche per la possibilità di concentrare l'atto creativo in uno spazio ridotto e in un volume limitato), se non vi fossero delle ragioni abbastanza serie in contrasto.

A buon conto si può accettare il risultato (che osserviamo) delle condensazioni parziali di materia. E bisogna pensare che esse siano avvenute per gradi successivi: prima le galassie, e poi in queste dei nuclei secondari di concentrazione che hanno dato origine alle stelle. Come abbiamo già accennato, partendo appunto da condensazioni del pulviscolo cosmico della materia interstellare, Whipple ha elaborato un processo di formazione delle stelle, il quale negli stadi iniziali dipenderebbe dalla mutua attrazione delle particelle sotto la forza della pressione della luce nel campo gravitazionale galattico. Il processo condurrebbe però ad un numero assai grande di ammassi stellari, come le osservazioni non mostrano attualmente. Tuttavia, il rilievo assai recentemente fatto da Bok dell'esistenza, in diverse regioni della Galassia, di piccole, rotonde, dense nebulose oscure potrebbe costituire una prova per un simile processo di condensazione. Tali oggetti, per cui il Bok propone il nome di *globuli galattici*, potrebbero rappresentare lo stadio evolutivo immediatamente precedente la formazione di una stella.

Ma la parte veramente essenziale del problema sta nella possibilità di ottenere dai primitivi nuclei di condensazione le attuali stelle, e cioè intendere come dall'unico elemento primigenio, l'idrogeno, si siano potuti ottenere tutti gli altri elementi chimici, che attualmente si osservano nel cosmo.

E' molto importante dire subito che è stato possibile compiere tale passo decisivo solo in base alle nuove recenti cognizioni fornite dalla fisica nucleare.

Il globo stellare, originariamente freddo (o per lo meno assai poco caldo) si contrae per effetto dell'energia gravitazionale, e quindi a mano a mano si riscalda, finchè nelle regioni centrali si raggiungono le temperature e densità sufficienti perchè abbiano a iniziarsi e mantenersi le prime reazioni termonucleari, le quali sono capaci di produrre e interessare i primi elementi chimici, e cioè i più leggeri. Per queste reazioni sono necessarie temperature dell'ordine da 300-400 mila gradi fino a 20-30 milioni di gradi, oltre che opportuni valori della densità. Orbene, dalle equazioni dell'equilibrio stellare risulta che questi valori sono perfettamente accettabili per le regioni centrali delle stelle, sia nei riguardi della temperatura che in quelli della densità, e in buon accordo anzi con le attuali teorie dei modelli stellari più plausibili. Si ritiene presentemente che tali temperature non dovrebbero essere superate nell'interno delle stelle normali, e quindi in esse non dovrebbe esserci la possibilità di ottenere dallo idrogeno originario altri elementi oltre i primi otto (idrogeno, elio, litio, berillio, boro, carbonio, azoto, ossigeno), giacchè si pensa che particelle (protoni o neutroni) esterne all'atomo non potrebbero assumere velocità tali da superare la barriera delle forze nucleari per penetrare nel nucleo e dar luogo ad altri elementi.

Per avere questa possibilità occorrerebbe che le nuove particelle fossero dotate di enormi energie e cioè di grandissima velocità, ad esempio quale potrebbero acquistare se si trovassero in un ambiente eccezionalmente caldo e denso. Che — d'altra parte — in natura esistano particelle dotate di altissima velocità, e quindi di grandissima energia, ce ne danno un esempio e una prova i raggi cosmici. Ciò potrebbe significare che l'energia necessaria per la formazione degli elementi pesanti dall'idrogeno esiste in natura; donde provenga non sappiamo ancora. L'ulteriore studio dei raggi cosmici, e principalmente la conoscenza della loro origine, potrà forse dare la chiave della soluzione.

I fisici di tutto il mondo — e gli italiani in prima linea — se ne interessano attualmente con grande intensità, sia con ricerche teoriche e sia con ricerche sperimentali, queste ultime effettuate specialmente in stazioni fisse di alta montagna (come il laboratorio sulla Testa Grigia del Cervino installato dall'Istituto Fisico di Roma) e sia con lanci di opportuni palloni-sonda. L'idea che ci si è fatta è che la radiazione cosmica — che si mostra simultaneamente di natura corpuscolare ed ondulatoria — consista principalmente di protoni veloci. Per quanto, dall'esame delle « stelle » (tracce delle traiettorie delle particelle emesse da un nucleo atomico « scoppiato » per urto di un raggio cosmico) che si osservano nell'interno delle emulsioni fotografiche di speciali lastre esposte ad alta quota, risulta che un certo numero di esse sono dovute a neutroni, o anche a mesoni. Sono quest'ultime nuove particelle che si fanno intervenire in tutte le teorie sulla stabilità dei nuclei atomici. Ma i neutroni e i mesoni sono evidentemente delle particelle « secondarie » generate dalle « primarie » nel corso di precedenti collisioni cogli atomi dell'atmosfera terrestre. Inoltre, la misura della enorme energia delle particelle cosmiche (che si pensa arrivare fino a milioni di miliardi, o forse anche di miliardi di miliardi di volt-elettroni agli estremi confini dell'atmosfera — laddove nei nostri laboratori non si possono ottenere che energie di qualche centinaio di milioni di volt-elettroni) conduce ad ammettere che una parte della radiazione primaria, l'uno per mille o per diecimila all'incirca, è costituita da nuclei atomici pesanti. Ora, questa proporzione è appunto quella che gli astrofisici ammettono per gli atomi pesanti in confronto dell'idrogeno nella materia dell'universo. Onde si potrebbe dedurre che la radiazione cosmica primaria sia materia stellare in uno stato di estrema rarefazione e dotata, rispetto alla Terra, di enorme energia. Tuttavia, i fisici e gli astronomi ritengono che il problema della origine e della provenienza dei raggi cosmici sia ancora molto aperto.

In attesa di queste nuove conoscenze, allo stato presente resterebbe quindi poco chiaro il processo di formazione degli elementi pesanti, i quali — presenti certamente nella Terra, anche se non ancora ritrovati tutti nel Sole e nelle stelle — si pensa con fondatezza non possano mancarvi, magari limitati al solo nocciolo convettivo di esse.

Tuttavia Hoyle ha mostrato la possibilità della sintesi dall'idrogeno per tutti gli elementi, anche i più pesanti, nell'interno di stelle che si trovino in stadi eccezionali della loro evoluzione. Tali sono ad esempio le *nane bianche*, piccole stelle densissime, in cui la materia si trova in condizioni fisiche eccezionalissime. Le densità vi sono dell'ordine di un milione e anche di un miliardo di grammi per centimetro cubo (questo significa che un centimetro cubo di tale materia, cioè il volume di

Continua a pag. 6.

Lucio Gialanella

APPUNTI PER UNA STORIA DE "LA VOCE,,

3

(« La prima collaborazione di **Serra**, sul foglio della *Voce*, fu non con una analisi in atto, ma proprio con un pezzo di etica culturale, benchè relativo alla moralità del mestiere puro da esso poco perseguito, il parallelo di Carducci e Croce », Contini). Nella prima quindicina del gennaio 1911, Benedetto Croce, in una nota dal titolo: « *Il Carducci come maestro* » (comparsa prima ne « *La Tribuna* » di Roma, poi ne « *La Critica* » (IX, 1911, pp. 78-79), e quindi nel volume « *Pagine sparse* » (Napoli, 1919), lodava « le belle pagine di Renato Serra », e le commentava benevolmente con quattro brevi postille.

Secondo articolo serriano sulla « *Voce* »: « *Francesco Acri* », 9 marzo 1911, a. III, n. 10. Articolo che piacque molto, per congenialità di idee (in una lettera all'Ambrosini aveva scritto che l'Acri « s'affida solo al suono, al cadere dei vocaboli ») a De Robertis. Articolo importante per capire certi svolgimenti della « lettura » serriana. Basterebbe questo passaggio: « L'Arte dello scrivere secondo un ideale infinitamente lontano dal comune, tanto puro e signorile da riuscir povero al più e quasi vuoto. Acri è quell'uomo che scrivendo in silenzio, astratto dai rumori del volgo, ha spogliato a poco a poco il suo bisogno ideale di tutte le qualità grosse e sensibili, cure di mode, di plauso, di guadagno; e via procedendo, quasi nella purificazione, ha bandito dalle sue carte il cuore vile, e tutte le passioni tumultuose e impure e tutti gli ornamenti; e a mano a mano tutti gli elementi umani, anche la commozione dell'anima, anche l'ansia del vero; finchè è rimasto nel suo studio freddo lui solo, cercando ». (« Forse ci trovava qualche cosa di sè; non solo per quella inquietudine profonda della bellezza e talora anche la musica è una sorta di bellezza » che riconosceva in

GIOVANNI BOINE

Acri; e per l'umanista, per il solitario tormentato; ma sopra ogni cosa per quell'alta scuola morale che gli era venuta dalla sua vita dal suo esempio. Certo così parlava anche di sè. Lui che voleva arrivar diritto alle cose, anzi al principio stesso delle cose. Che aveva toccato l'essenza della vita; accettato la vita nella sua espressione più pura. Lui che viveva come eternità », De Robertis). In quell'articolo Serra scriveva anche: « (Acri) cercava la bellezza nel suo principio più mero; nella musica e nei suoni e nelle parole; nelle parole tentate come suono puro e mosse e secondate come musica di se stessa contenta; la bellezza più pura e aerea e lontana e difficile, che non ha nessun corpo, nessun peso, ma deve essere colta in sè, nello spiro lieve del fiato ». — Acri (20 marzo 1911) loda il giovanissimo recensore: « acuto articolo ». Gli scrive ancora l'11 aprile: « Ho riletto il vostro articolo su me! E' fino, acuto davvero. E' piaciuto a quelli che l'hanno veduto e letto. C'è dentro ingegno ». Ma già nel 1904 lo ottimo « sene » aveva visto quanta luce c'era nello studente Renato Serra: « Io vedo in lei una mente chiarissima ».

Il nome di Renato Serra compare, come segnalazione, la prima volta sulla *Voce* in occasione del suo saggio pascoliano pubblicato sulla « *Romagna* » il 16 settembre 1909; e Emilio Cecchi elogia questo « finissimo e ignoto R. S. ».

●

Prezzolini, l'uomo dei grandi, sempre nuovi « programmi ». Programmi che certo peccarono di molte giovanili esagerazioni (e di non poche contraddizioni: il tumulto dei « riformatori » assai giovani...). Scriveva recentemente Giuseppe Prezzolini (« *Il Tempo* », 7 marzo 1952): « Oggi guardo a quelle ambizioni giovanili con un sorriso e mi meraviglio come *La Voce* potesse durare tanto tempo con tutte le contraddizioni e le indiscipline che aveva raccolto in seno ». (Severo il giudizio che su lui espresse Francesco Casnati: « [Prezzolini]: l'eminenza grigia di quel ricco e caotico vivaio di intelligenze. Il suo equivoco spiritualismo è apparso come un bastevole surrogato religioso a molte intelligenze che, liberate dalla galera positivistica, sarebbero forse tornate agli approdi cattolici (...) Nella sua eccezionale intelligenza si palesa, con evidenza sperimentale, la lacuna dolorosa lasciata in tutta l'intelligenza moderna dalla soppressa (o rinnegata, o trascurata) preparazione teologica. Il Prezzolini esalta l'irrazionalità della vita profonda, l'intuizionismo, la potenza dello Spirito; esorta alla distruzione dei pregiudizi scolastici. Di lì sbuca l'intuizionismo lirico che in vari modi — dal frammento all'arcanismo — domina la poesia di questi decenni ».

●

Primo nume di Prezzolini: Benedetto Croce:

Lo definì: « il poeta della filosofia ». Appena può sgrana sul filosofo a lui caro il più profumato incenso: « E' un esempio di disciplina, di ordine, di serietà morale, di convinzione che si traduce in atto, e perciò un insegnamento »; « Un alto, severo e religioso sentimento della vita della scienza e della ricerca delle verità ». Prezzolini, nel 1909, aveva scritto un « *Benedetto Croce* », per l'editore Ricciardi di Napoli (« Prezzolini, il nuovo Battista del Crocianesimo », Soffici). La « filosofia dello spirito » fu per così dire la motrice del vocianesimo. (Il terzo volume della « *Pratica* » uscì nell'aprile del 1908). L'« *Estetica* » crociana incantò l'avida giovinezza vociana: l'« arte pura », l'« arte espressione », le troviamo negli scritti e nei propositi di molti dei primi vociani). « Non c'è movimento nella storia che non derivi da correnti d'idee, la quale non sia stata quasi sempre in antecedenza, filosoficamente formulata o espressa. Motrice del vocianismo fu la *filosofia dello spirito*. Filosofia che sorse in opposizione al positivismo; si rinforzò i polmoni al largo per respirare meglio il buono dell'aria natia (i vociani si misero poi a fare lo stesso in campo più vario e più vicino alla pratica): da Engel ritornò meglio preparata al Vico, allo Spaventa, al De Sanctis » (Stuparich). Ogni tanto, al posto d'onore, appare sui fogli della « *Voce* » qualche articolo di Benedetto Croce: « *L'infinità della filosofia* (13 maggio 1909), « *De Consolatione Philosophiae* » (10 giugno 1909), « *Intorno alla vita e al carattere di Giambattista Vico* » (7 ottobre 1909).

Slataper dissentiva da questa dedizione crociana. « Ciò che sentiamo di freddo in Croce io credo sia la sua continua *distinzione*. Gli manca quel senso religioso della vita per cui l'uomo non può essere concepito che come un tutto non dissezionabile. Cosa significa quest'uomo morale, logico, economico, estetico? L'uomo è uno, e qualunque sia la sua espressione, in questa è contenuto tutto ». Anche Soffici dissentiva: « quel sistema di estetica macchinoso e fumoso, caro a tutti i nostri gelati disquisitori, ergatori e scocciatori ». Anche Boine era un anti-crociano. (« Amava quelle opere, quella poesia, in cui l'ispirazione lirica non è limitata al momento intuitivo, non si chiude in un valore impressionistico ma si fonda su salde persuasioni intellettuali, ed è mossa da un'ansia di verità, di conoscenza, che regge ed ordina l'espressione nelle sue stesse oscurità tormentose » (Hermet). Non parliamo del Papini: « bestione da lavoro e da soma »; « le sue critiche sono il Chimborazo e il Kilimangiaro dell'imbecillità »; ecc. ecc. Renato Serra, che, pur essendo un ammiratore di certo Croce, aveva in sospetto la sua famosa equazione « intuizione = espressione », scrisse: « Il Prezzolini consente a porre il Croce, come guida spirituale degli italiani d'oggi [1909], in un luogo molto vicino a quello che fino a ieri fu tenuto dal Carducci. Vicino quanto vogliate; ma con una sfumatura di differenza infinita. C'era nel Carducci qualche cosa di superiore, quasi sacro, indimenticabile (...). Al Croce si potrà pensare con rispetto non minore, con più certezza d'essere compresi, e, al caso, rischiarati, illuminati; ma... è un'altra cosa, lasciatemelo dire; non è e non pareggia il Carducci, per nessun verso ». Thomas Neal, un altro collaboratore della « *Voce* »: « Il senso dei problemi insolubili forma almeno i tre quarti di tutto il senso filosofico. Coloro che pretendono, come fa Croce, di risolverli ed esaurirli , mostrano con ciò solo di essere filosofi per un quarto o per molto meno; per il resto sono illusi o illuffisti ». (Th. Neal era lo pseudonimo di Angelo Cecconi, « avvocato, critico e grande amatore d'arte, nato alla Ferruccia nel pistoiese e domiciliato a Firenze »: Soffici. Si nutriva di Platone, Aristotile, San Tommaso, Blondel).

Ma, per la verità, anche gli anti-crociani e i tiepidi crociani si nutrivano, in quegli anni, magari nascostamente, di lui. « Del Croce potrete anche dire tutto il male che volete, ma è certa una cosa; che la nostra generazione s'è nutrita di lui come del pane »; « nove delle dieci idee che abbiamo su l'arte, le ha pubblicate lui, riprendendole da De Sanctis e scoprendole col suo ingegno imponente » (Angelini).

FERNANDO AGNOLETTI

Per comprendere l'affinità tra i vociani (i vociani di quel momento prezzoliniano), si noti questo brano di una lettera che Croce scrisse all'amico Vossler (anche lui collaboratore della « *Voce* »): « il mio individuo non è l'individuo astratto ed empirico; è l'individuo come *situazione storica* e perciò *sociale*. Nella mia *filosofia della pratica* misi uno speciale *excursus* a proposito di questo fraintendimento » (26 agosto 1923).

E non si può negare, nel periodo che così rapidamente stiamo considerando, che il Croce agì come un fermento anche nel campo vociano. (« Una grande critica non è quella che pronuncia giudizi definitivi, ma quella che introduce una inquietudine e inizia un movimento e una scossa, svegliando negli animi l'interesse e il gusto e la passione », ricordo d'aver letto in Péguy).

Prezzolini aveva trovato, o si era illuso di trovare, nell'« ordinato umanissimo tempio della filosofia crociana » la fede del mondo storico, la conquista dell'umanità di se stesso, la vita morale, il dovere dello sforzo, il bisogno d'una disciplina, la visione dell'umile giornata come missione; il senso dell'eroico quotidiano prosaico; la riduzione totale assoluta senza residuo, di Dio nell'uomo » (Hermet). Filosofia per Giuseppe Prezzolini voleva dire « vita », voleva dire: « coscienza morale di vita eroicamente ma senza gesti retorici, vissuta nella sua prosaica serietà quotidiana, contro le facili e pigre evasioni illusorie ».

●

Quei primi vociani erano dunque, anche se turbati a volte da molti, inespressi, confusi desideri, contro la retorica, contro il gusto classicheggiante tradizionale dei primi anni del secolo; contro il misticismo; contro il sentimentalismo; nazionali, ma non nazionalisti; patrioti, ma non patriottardi; sociali ma non socialisti; *uomini*, insomma, non « superuomini ». Volevano guardarsi attorno con ciglio asciutto, osservando, prima d'ogni altra cosa, i fatti di casa propria. (« Non siamo contenti di questa Italia », affermava in quei giorni Giovanni Amendola).

La denuncia era chiara, implacabile. L'Italia era piena di « anime d'impiegati che scrivono poesie, di scettici che fanno i profeti, di ambiziosi discepoli che fanno da maestri, di sapienti arrivisti che professano l'idealismo », (« un mondo intero bisogna buttare nell'immondezzaio », Slataper: che era smanioso di marciare a passo di carica in testa alla pattuglia vociana). Erano anni, osserva forse un po' troppo severamente Francesco Casnati, « aduggiati dal terrore, dalla crudeltà, da un antiumanesimo irrazionale ».

Prezzolini e Papini — cioè l'anima della *Voce* — giudicarono che la cultura italiana dell'ultimo Ottocento fosse nel suo complesso ristretta, provinciale, arretrata; troppo limitata al passato; dominata, nel campo filosofico, da uno stanco e meccanico positivismo. « Si tratta di ridare all'Italia non soltanto il contatto colla cultura europea ma anche la coscienza storica della cultura sua, che è pur tanta parte della cultura europea » (Papini). I vociani importarono fra noi, ad esempio, — Rimbaud, Laforgue, Apollinaire (che durante la guerra manderà alla *Voce* delle poesie: *A l'Italie*, 15 novembre e *Désir - 4 heures*, 31 gennaio 1916). Max Jacob. (Monito del Croce: « E' desiderabile che l'Italia impari a conoscere sempre più lungamente e precisamente la letteratura e l'anima germanica, slava, americana, e quante altre ce ne sono; ma è necessario che, in questo suo conoscere, non ismarrisca, anzi ristabilisca sempre in grado più alto, quella nettezza intellettuale, quell'equilibrio morale, quel fine senso della forma, che è una delle forme migliori della sua ricca tradizione »). Ed ecco le rubriche che danno notizie dei libri stranieri, rubriche che via via si chiameranno: « Libri da leggere », « Consigli del libraio », « Bollettino bibliografico ». Rubriche veramente attente e utili. (Ma non si dimentichi, come utilità informativa, la crociana *Critica*: rigore filosofico, sì, ma anche una feconda abbondanza di recensioni, di note, di postille).

(Continua al prossimo numero)

Carlo Martini

L'UNIVERSO METAGALATTICO

Continuazione dalla 5ª pag.

un piccolo dado da giuoco, portato sulla Terra, peserebbe fino ad un milione di chilogrammi), e quindi le temperature centrali vi sono anche superiori al miliardo di gradi centigradi. Cioè in condizioni tali da rendere il materiale stellare largamente composto di neutroni e suscettibile di produrre reazioni termonucleari interessanti anche gli elementi chimici di elevato peso atomico.

D'altra parte le ricerche statistiche sul numero e distribuzione delle nane bianche hanno condotto alla conclusione che tali stelle non sarebbero in così piccolo numero, come avevano fatto pensare le prime osservazioni, che consideravano questi astri come una piccola categoria di stelle eccezionali. Invece, pensando doversi ragionevolmente estendere a tutta la Galassia l'osservata percentuale delle nane bianche nelle vicinanze del nostro Sole, il numero totale di questa classe di stelle (che sarebbero tanto importanti per i fini cosmogonici) diventa enorme, fino a qualche miliardo. Si avrebbero cioè all'incirca una o due nane bianche per ogni centinaio di stelle.

Uno dei più grandi successi dell'astrofisica moderna risiede — a nostro avviso — nell'aver finalmente reso possibile l'interpretazione della pagina della Genesi biblica, mostrando un accordo perfetto, anzi — come dice l'Armellini — *sorprendente* tra le parole mosaiche e le conclusioni cui giunge la cosmogonia astronomica moderna. Naturalmente il racconto mosaico ha un carattere nettamente antropico, descrivendo in linguaggio popolare quello che avrebbe visto un uomo che avesse assistito allo svolgersi degli eventi osservandoli dalla Terra. Tuttavia la sua esposizione è sorprendentemente conforme ai risultati della scienza, « tanto conforme che sorge spontanea la domanda di saper come Mosè abbia colto così bene nel segno ».

Rileggendo la mirabile descrizione, ci è accaduto di fare un'osservazione che ci sembra abbastanza interessante (e mai fatta finora). Nella Genesi mosaica sono stati impiegati *due* termini ben distinti, l'uno « *creavit* » (l'ebraico « *bàra'* ») e l'altro « *fiat* » (l'ebraico « *jehi* »). Il primo, il « creavit », è stato adoperato tre sole volte, ad indicare: 1) la « creazione » della terra e del cielo, cioè della materia originaria (i protoni e gli elettroni, o se vuole piuttosto i neutroni — da cui poi gli elettroni e i protoni sono derivati per naturale « decadimento » —, o se si vuole ancora l'idrogeno); 2) la « creazione » degli esseri viventi; 3) la « creazione » dell'uomo. In tutti gli altri passaggi si adopera invece il « fiat »: *fiat lux, fiat firmamentum*, ecc. Ora, come abbiamo visto, è possibile « ricostruire », ad esempio, soltanto attraverso le applicazioni delle leggi della fisica, dalla materia « informe e vacua » della creazione originaria la luce, come risultato delle prime reazioni termonucleari avvenute nell'interno delle stelle (in virtù dell'aumentata temperatura e della forte densità raggiunta in seguito alla concentrazione). *Fiat lux*: è avvenuta la luce, ma *naturalmente*, senza bisogno di alcuna creazione diretta.

Le sole leggi fisiche non bastano più per spiegare l'origine della vita, ed occorre allora un nuovo *bàra'*, il secondo, e cioè un secondo intervento della potenza creatrice. Nè è più possibile passare, per sole leggi fisiche e naturali, dalla vita puramente animale — sia pure attraverso tutte le complesse forme evolutive — a quella cosciente e razionale, e cioè all'uomo. Ed è stato qui necessario il terzo mirabile *bàra'*.

FINE

Lucio Gialanella

UN TACCUINO DI EMERSON...

Anni fa la *Revue Bleu* di Parigi pubblicò dei brani di un giornale inedito di Emerson, il famoso autore dei *Saggi*. Fu scritto dal 1838 al 1844 e riflette i pensieri e le sensazioni sue più fresche e più pure. Scriveva Emerson sulla donna: « Non bisogna aspettarsi che la donna scriva, combatta, edifichi, componga. Ella fa tutto ciò ispirando l'uomo.

I suoi occhi sono per il poeta un'anticipazione delle sue odi, una anticipazione del dio allo scultore, della casa all'architetto. E' qui che tendono i suoi sguardi. Più vulnerabili, più inferme, più mortali degli uomini, le donne non saprebbero essere altrettanto buone artiste nel dominio della fantasia se esse non si prestassero, non si dessero a lei. Le donne son poeti che credono alla loro poesia. Esse emettono dai loro pori un'atmosfera colorata, per così dire, onda su onda, di luce rosea, nella quale si muovono sempre, vedendo tutto attraverso questa bruma dai toni caldi che le avvolge.

Emerson confessa di essere molto sensibile alla bellezza femminile e a tutte le bellezze. La bellezza è per lui un « asilo » e asili son per lui i libri, la scienza, l'immaginazione, la musica. Dei suoi libri dice: sono la mia galleria di quadri.

Ad ogni uomo Dio ha concesso i suoi favori, le sue eleganze, come le sue occupazioni. Questi nobili poemi inglesi, così ricchi, così sinceri, d'una grana così colorata, usciti dalla profondità della natura, che fanno eco al buon cuore sassone che è dentro di noi: ecco il mio Palazzo Pitti, ecco il mio Vaticano. Perchè invidiare al Duca di Toscana le sue gallerie?... La larghezza di Dio dà ad ognuno ciò che gli spetta.

Che la vostra parte vi basti. Inebriatevi delle gioie che essa procura. Conoscete i vostri libri, conoscete le grandi anime esaltate che cantarono conservando la loro fede e la loro legge e che vi parlano della grande natura... ».

...E UNO DI BAUDELAIRE

Interessante pel suo verso anche il taccuino di Baudelaire, un *carnet* intimo dove il poeta scriveva alla rinfusa i suoi pensieri, i particolari delle sue giornate, i suoi progetti, i suoi conti. Il taccuino è anzi pieno di operazioni e di combinazioni aritmetiche. Somme di debiti da pagare alla stiratrice, al calzolaio, al camiciaio. Pel calzolaio aveva messo in nota dieci lire. Poi ha cancellato il dieci e ha messo quattordici. In mezzo ai conti ecco una vigorosa esortazione a se stesso: « La salvezza è nel buon momento. La salvezza è il denaro, la gloria, la sicurezza, la vita di Giovanna », e per giungere a questo, ecco la ricetta: « Preghiera, sobrietà, spiritualità, lavoro, castità, denaro, mia madre... ». Nulla di più commovente di questo tendere del Baudelaire ad un miglioramento morale e fisico, all'equilibrio che gli manca. Cerca di mutar vita, di spingersi a mutar vita. Ma ricade e soccombe.

Nel dicembre del 1861 ha la strana idea di presentarsi all'Accademia. Fiasco assicurato. Certi accademici giurano che non vogliono nemmeno vederlo. Baudelaire, fiducioso, nota nel taccuino le visite da fare, le lettere da scrivere, i nomi di cui tener conto... Il taccuino contiene anche l'abbozzo della prefazione dedicatoria dei *Piccoli poemi in prosa* ad Arsène Houssaye direttore della *Presse*. Il poeta sogna una prosa capace di seguire e di esprimere la sua musica interiore... Ma poi bisogni meno spirituali lo vincono subito. Eccolo a cercare un modo di far denari, e pensa al teatro e fa progetti di drammi e di commedie. Sempre la stessa angoscia che dovrà condurlo al sepolcro.

Renzo Fratt.

● Sergio Pugliese, direttore della Televisione Italiana, ha scelto come proprio collaboratore per le trasmissioni drammatiche, il commediografo e critico Carlo Terron. Per la direzione degli spettacoli televisivi sono stati interessati i registi Blasetti, D'Anza, Ferrieri, Landi, Maiano, Morandi e Visconti; oltre a quattro registi stranieri.

● L'Editore De Luca ha pubblicato il 3° volume della Collana Quadriennale d'Arte di Roma, diretta da Baldini e Bellonzi. E' dedicato all'arte di Vincenzo Gemito ed è stato curato da Fortunato Bellonzi e Renzo Frattarolo.

Istituto Poligrafico dello Stato - G. C.

Direttore responsabile Pietro Barbieri

Registrazione n. 899 Tribunale di Roma

PREZZO DI UNA COPIA LIRE CINQUANTA

SUPPLEMENTO DI « IDEA »
diretto da PIETRO BARBIERI

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE
ROMA, – Via del Corso, 18 – Telefono 60-427

I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono

IDEA

SETTIMANALE DI CULTURA

ANNO IV – N. 41 – ROMA, 12 OTTOBRE 1952

ABBONAMENTO ANNUO L. 2000
CONTO CORRENTE POSTALE 1 2160

Per la pubblicità rivolgersi alla Società per la pubblicità in Italia S. P. I. – Roma, Via del Parlamento, 9 – Telefono 61273 - 63004

Spedizione in abbonamento postale
Gruppo terzo

RICORDO DI C. CALCATERRA

La morte di Carlo Calcaterra è seguita a breve distanza a quella di Attilio Momigliano: due scrittori piemontesi, due studiosi usciti dalla scuola torinese di Graf, due vecchi amici di Gozzano e del vecchio mondo letterario della Torino fine secolo. E sono scomparsi quando l'età e l'esperienza parevano ancor meglio risolvere ed affinare l'insegnamento e l'attività cui attendevano da più di quarant'anni. Momigliano aveva da poco licenziato il commento ai *Promessi Sposi*, conclusione di un travaglio critico attorno al Manzoni che durava da un trentennio; Calcaterra è deceduto nel pieno della sua fittissima fatica letteraria: il volume dell'*Ottocento* per la collezione di storia letteraria di Vallardi, la direzione dell'edizione nazionale alferiana e l'approntamento di alcuni volumi d'essa, le ricerche petrarchesche e secentesche e romantiche; vivo conforto potrebbe essere per i suoi amici e per i suoi discepoli il sapere che molta parte di questi lavori sono rimasti in condizione d'essere pubblicati nella loro veste definitiva o vicina alla conclusione, e che le due riviste ch'egli dirigeva (oltre al *Giornale storico*), cioè *Convivium* e *Studi petrarcheschi*, possano continuare con il programma e nello spirito col quale egli le aveva guidate. Nella prosecuzione materiale (oltre che ideale, che è vivissima) del suo lavoro, par quasi si rasserenì l'animo di coloro che gli vollero bene, e sono molti perchè tanti ne attiravano la squisitezza del suo cuore, la nobiltà del carattere e l'impareggiabile generosità nel consigliare e nell'aiutare.

Calcaterra aveva esordito presto negli studi, mostrando chiaramente le caratteristiche della sua personalità di studioso: solidità di erudizione e finezza di gusto (l'eredità migliore che poteva raccogliere dagli uomini della prima scuola storica, accanto ai quali s'era formato). Ne erano testimonianza le indagini con le quali aveva esordito nel 1909, ricerche erudite come quelle su *C. I. Frugoni e Paolo Maria Paciaudi* e su *C. I. Frugoni e Alfonso Varano*, ricerche di gusto come quelle su *Una pagina di vita letteraria torinese: Giulio Gianelli* e su *I preparatori e gli eroi del 1859* (tre dei quattro argomenti che resteranno fondamentali nel lavoro di Calcaterra, l'Arcadia frugoniana, il primo ottocento alfiereggiante, la *fin de siècle* torinese, e che si concluderanno presto nell'amplissima monografia sulla *Storia della poesia frugoniana*, Genova 1920, nell'edizione delle *Polemiche* di Lodovico di Breme, Torino 1924, e nei due studi su *La poesia di Arturo Graf*, Torino 1923, e su *Poeti all'ombra di Medusa*, Torino 1925). In quegli anni maturavano le prime ricerche petrarchesche, il quarto dei temi cari al Calcaterra: l'edizione dei *Trionfi* del Petrarca, Torino 1923, lo scritto su *La « data fatale » nel Canzoniere e nei Trionfi*, 1926, e via via una serie di contributi che saranno raccolti nel volume *Nella selva del Petrarca*, Bologna 1942 (e che continueranno nella ricca collaborazione ai numeri degli *Studi petrarcheschi*).

•

Nel frattempo Calcaterra (che era nato a Premia, prov. Novara, il 21 novembre 1884, e che era stato professore negli istituti tecnici di Asti, di Cagliari, di Genova e di Torino, dove poi passò al Liceo Scientifico, e nella cui università esercitò la libera docenza dal 1922) era riuscito nella terna del concorso universitario del 1926, e dal febbraio 1927 fu professore di ruolo all'Università Cattolica di Milano, passando poi nel 1936 alla Facoltà di Lettere di Bologna. Nel 1921 aveva vinto uno dei premi del Ministero della Pubblica Istruzione per le scienze filologiche, conferiti dall'Accademia dei Lincei, e nel 1924 aveva vinto il premio Gautieri dell'Accademia delle Scienze di Torino.

L'insegnamento universitario fu inteso e realizzato dal Calcaterra con alto senso della scuola e con penetrante sensibilità; le sue iniziative e la sua guida hanno consentito che allievi prossimi e remoti fossero posti nella condizione di studiare e di pubblicare, sulle riviste e sulle collezioni ch'egli dirigeva; il suo aiuto e i suoi consigli, sempre precisi e acuti e ispirati a moderazione di giudizio, giovarono a molti studiosi, alcuni dei quali sono ora professori nelle Università italiane. Non potrà non essere dimenticata la sua parola piena di calore e di convinzione, l'estrema urbanità dei modi e dei tratti, la raffinatezza dell'animo, l'interesse profondo ch'egli poneva a tutti i problemi e richieste.

Le molte occupazioni accademiche non impedirono, però, la continuità del suo lavoro, e ne fanno fede i numerosi volumi che dette alle stampe dopo la vittoria al concorso: le edizioni della *Vita* dell'Alfieri, Torino 1926, della *Tebaide* del Bentivoglio, Torino 1928, dei *Canti* del Leopardi, Torino 1933, dei *Manifesti del Romanticismo*, Torino 1929, dei *Lirici del Seicento e dell'Arcadia*, del Rolli, del Gozzano, delle *Liriche e saggi* del Salvadori, il fondamentale volume *Il Parnaso in rivolta*, Milano 1940, i tre volumi del *Nostro imminente Risorgimento*, *I Filopatridi* e *Le adunanze della Patria Società Letteraria*, Torino 1935-1939, che illuminano problemi e vicende nuove nella preistoria del Risorgimento italiano, e dove la sapienza erudita del Calcaterra ha modo di manifestarsi senza ombre e confusioni nell'intricatissima matassa delle relazioni storiche e letterarie, i tre volumi miscellanei *Con Guido Gozzano ed altri poeti*, Bologna 1944, *Il barocco in Arcadia*, Bologna 1950, *Poesia e canto*, Bologna 1951, la documentatissima storia dell'ateneo bolognese, 1948.

Nella complessità dei problemi esaminati il Calcaterra aveva mano sicura e agile per dipanare difficili questioni biografiche, filologiche, linguistiche, e culturali in senso lato. All'esperienza dell'erudito, del ricercatore d'archivio, univa solidità di senso e di prospettiva storica (che gli consentivano di non fermarsi allo stadio iniziale del documento grezzo, del dato, ma di affidare al documento il suo luogo nello svolgimento del momento storico), e quel leggero, sottile e raffinatamente antiquato gusto per i valori poetici e per le rievocazioni ambientali, che si esternava anche nella sua prosa critica, così affine per elezione e per diletto agli « eleganti » critici piemontesi del primo Novecento, al Graf degli studi leopardiani come anche al Thovez meno esacerbato e irruento (e, per certi aspetti, affine anche alla prosa critica di Momigliano e di Neri). Sul fondale della cultura storiografica ed erudita di questa metà di secolo la personalità del Calcaterra resterà rilevata in primo piano, figura di studioso signorile ed entusiasta.

Giorgio Petrocchi

SOMMARIO

SIMULACRI E REALTÀ

LA CIBERNETICA

A quali altri miracoli ci farà assistere questa scienza nuova ed insolente che vuol dare alle macchine cuore e cervello umani? E' vero o non è vero che Warren Mac Culloch prepara una macchina la quale potrà leggere ad alta voce Via col Vento? E sarà davvero fra non molto nelle mani dei traduttori una macchina che farà le più impeccabili versioni dal cinese in russo, dal russo in americano?

Il prodigio che io aspetto è però la creazione di una autrice di romanzi, che avrà fibre di acciaio. « Giuro, dice Filippo Mandé, di aver sentito parlare di una macchina che scriverà un romanzo ». Qualche anticipazione su questo portentoso mostro, ci svela che la macchina non inventerà il romanzo, ma lo trarrà dalla media dei romanzi più in voga. Non vedo chiaramente, ma intravedo come la nuova tecnica opererà. Prendiamo Il Vitello d'oro *di* Caldwell, Le radici della collera *di* Steinbeck, Sangue reale *di* Sinclair Lewis. *Dal primo la impassibile romanziera a rotelle trarrà le rappresentazioni degli ambienti agricoli, dal secondo personaggi espressi dal lavoro industriale, e al terzo chiederà il disegno di qualche tipo negro. Dalla commistione dosata verrà fuori un romanzo che « faccia dinamite » e tutti per aria blocchi sentimentali, calcine sociali, armature religiose, e complessi, complessi, complessi.*

Quando questa macchina funzionerà, segneremo nel nostro calendario: Notte psichica.

RADOVAN ZOGOVIC È UN POETA

Basteranno alcuni versi del suo grande poema per far sospendere il fiato a chi ha l'orecchio ricco di echi poetici. Dante, Goethe? Accenti dell'uno e dell'altro. Giudicate: « Tito, è noi, tutti noi. Egli è pieno di noi e grande, e noi, per suo merito, siamo più grandi, più grandi di una testa d'uomo. Tito è nato nella collera e nello slancio creatore del Titano ». Non lodate, no, l'empito, non lasciatevi incantare dal moto lirico di un pendolo cosmico, perchè correreste il rischio di perdere il segreto di quella somma ed inimitabile poesia. Assorbitevi nel silenzio e nel raccoglimento, e ripetete piano piano e poi con ritmo sempre più accelerato queste due parole: « Tito Titano, Tito Titano, Tito Titano.... ». Ad un certo momento li vedrete con una testa più grande della testa d'uomo. E' l'attimo del rapimento in cui l'immagine appare come un sole che non lascerà mai più l'orizzonte della vostra fantasia. Non distinguerete più se Tito abbia la testa del Titano, o questi abbia quella dello jugoslavo. Badate però a scendere di tanto in tanto la vostra testa, per riprendere contatto con la realtà; potrebbe altrimenti accadervi di trovarvi una testa grande grande e non sarebbe testa di Titano, nè testa di Tito: sarebbe una testa che non vi piacerebbe avere, poichè privi come siete di fantasia, le immagini delle grosse teste a funicelle sarebbero alcuni animali che, in verità, non meritano rispetto.

Oh grande Zogovic, che colpo hai dato al tuo emulo russo, a colui che per Stalin non seppe trovare se non la cotidiana immagine del Sole, e scrisse: « Noi abbiamo due soli sulla terra, e uno di essi, con fierezza nominiamo: Stalin ».

I TOMMASI

« In una riunione di cattolici e d'increduli si venne a parlare dei problemi della fede e in particolare delle riversibilità dei meriti. Un medico cattolico disse ad un certo punto: Spesso ho visto accadere al capezzale di un ammalato quello che diceva un monaco al suo confratello morente: Muori della morte di un altro. Che fanno un padre e una madre quando vedono un loro figliolo nella via della perdizione? Non chiedono forse di poter soffrire in riparazione delle colpe della propria creatura? » A queste parole il Van Hordenberg aggiunge: « Noi possiamo far molto anche per gli intellettuali, se oltre alle nostre parole e alla testimonianza delle nostre opere, aggiungiamo quella della sofferenza cristiana esemplarmente accettata ». Come ci sembrano nuove ed estranee queste riflessioni! Eppure esse erano convinzioni comuni nei tempi veramente cristiani, nei tempi in cui non si era ancora dimenticato che il sangue dei martiri, resta sempre la semenza delle nuove cristianità. Tutti vogliamo far tutto con la dottrina, con la cultura. Delle opere buone non si parla, quasichè fossero superflue nella comunione cristiana. Ma una sofferenza, offerta in espiazione e lungi dal nostro intendimento, come se non entrasse nell'armonia dell'amore fraterno. « Ci sono nel nostro mondo tanti Tommasi increduli, ed è per questo che sono necessarie piaghe sempre nuove ». Il triste è che a codesti Tommasi, altri Tommasi che si ignorano, (increduli che vogliono operare tra gli increduli), offrono belle pagine di bei libri, e non s'avvedono che a voltar quelle pagine è la superbia.

Varius

IL «JOURNAL» DI ANDRÉ GIDE

Attorno al Journal di Gide si sono levati altissimi i fiocchi d'incenso; io non vi scorgo che l'immagine di un'indefinita prensilità, d'un disinvolto dilettantismo. Se si è potuto definire D'Annunzio — per diminuirlo — un dilettante di sensazioni, si potrebbe definire Gide — per iniziarlo — un dilettante di idee. Idee, e spesso nozioni confuse, pseudo-concetti, banalità rifocate ci sfilano come nel campionario di un magazzino *Prisunic*. Se la mancanza di direttive e di timone, se l'andare alla deriva per le acque territoriali delle idee più varie sono indizio di forza mentale, Gide è certamente uno spirito superiore. Se, viceversa, la volubilità, il camaleontismo, il disorientato vagabondaggio vanno segnati al passivo di uno scrittore, diventa necessario chiedersi come delle caratteristiche deteriori siano diventate il nerbo di una vasta reputazione. Ed abbiamo fatto di lui addirittura una delle « guide » morali della Francia. E la risposta per me è indubitata. Con Gide, la letteratura francese — che vive più di quanto si crede d'innesti e trapiantamenti — ha creduto appropriarsi una dimensione di cui è sfornita, il problematismo psicofilosofico, i problemi di autoformazione e di autodisciplina, i Lehrjahre e i Wanderjahre d'un tanto Goethe, l'altalena tra la poesia ed il senso critico di remota propagazione romantica. In quella gran commedia di carattere che è la letteratura francese, mancava lo scrittore impersonante o scimmiottante lo spasimo delle crisi a ripetizione: il problematismo divoratore. Mancava la dimensione d'anima che è stata incarnata a volta a volta da Goethe, Hölderlin, Nietzsche. E Gide si è offerto, volonterosamente, a colmare la lacuna.

Permanentemente, Gide ha aspirato ad una ampiezza « goethiana ». Con *Si le Grain ne meurt*, abbiamo un raffazzonamento di *Poesia e verità*, con le *Nourritures terrestres* (meglio sarebbe stato intitolarle *Les Pourritures*) un nuovo *West - Oestliches - Divan*, con *Les Faux - Monnayeurs* un nuovo Wilhelm Meister. (Non troviamo il parallelo di Corydon, in Goethe attorno al quale si avvicendavano e svolazzavano donne di tutte le età). Facezie a parte, oltre che grandissimo e melodioso e plastico poeta, Goethe è stato — almeno da un certo momento della sua carriera mentale in poi — l'assertore d'un senso della vita ben formolabile. L'assertore cioè, della piena positività, a dispetto di carenze e contradizioni, dello sforzo umano.

L'atteggiamento di Gide è invece il tendenziometro. E' la dilazione, la perplessità. Non allinearsi, non associarsi alle fanfare, riservare il suo assenso, gli è parsa la migliore salvaguardia della libertà mentale, almeno fino al momento nel quale aderì clamorosamente al comunismo. (Ed anche il comunismo ha ulteriormente sconfessato).

Questo atteggiamento, strombazzato come il codice del galantuomismo, si risolve nelle pagine di questo *Journal*, in una fiera campionaria della contraddizione. Nelle lasse di questo libro, il famoso scrittore ci balza incontro come una sorta di trasformista, volta a volta cristiano fervente e ateo radicale, fautore della pianificazione o partigiano dell'anarchia, sostante in devoto pellegrinaggio sulla Piazza Rossa ed ora in combutta con Blum, romantico e nazionalista e sempre adoratore di se stesso. Su tutto una mobilità isterica, una volubilità patologica, una lascivia della contraddizione. Sono mai possibili in uno spirito consapevole queste altalene da *Luna Park*? Sancho Panza venne sballottato dai vetturali di Estremadura e proiettato, come un pallone, in qua e in là. Ma Sancho è apparso un personaggio tutto da ridere. Lo stesso scrittore, che compone le fervorose preghiere, del Numquid et tu (« Signore, fate che domattina mi svegli disposto a servirvi e col cuore pieno di zelo senza cui so bene non conoscerò più felicità », p. 602) che s'inginocchia umilmente alla maniera dell'*Imitazione di Cristo* (« Mio Dio, concedetemi di non essere tra coloro che fanno figura nel mondo », pagina 603), nel 1932 pare optare per « l'ateismo che solo può pacificare il mondo » (p. 1131), sottoscrive come programma dell'avvenire la formula, « Nessun Dio, nessun popolo, nessuna nazione », programma ancora utopico, che domani potrà « salvare il mondo ed al quale mi stringo fin da oggi », (p. 1209), ma per ritirarla ben presto, con l'abbominio del marxismo, difettoso (per lui) di raffinamento e per una nuova sarabanda o un nuovo minuetto quasi cristiano. « Negli scritti di Marx, mi sento soffocare. Mi manca non so quale ozone indispensabile al respiro dello spirito. Penso che gran parte del pristigio di Marx proviene dall'essere difficilmente comprensibile » (p. 1289). Di ritirata in ritirata, di sconfessione in sconfessione fino a burlarsi dei giovani che « impaniati nella dialettica giurano su Marx come già si giurava su Aristotele ».

Quali segreti morali, quali dimensioni inedite d'anima ci svela questo pubblicitariamente così « lanciato » *Journal*? Nessuna. Nessuna, quando si prescinda dall'ossessiva apologia di Gide degli invertiti. Dalla sua « ideologia » della pederastia, il cui mancato riconoscimento da parte delle leggi vigenti inasprisce i suoi malintesi con la società.

Saremo noi più fortunati letterariamente? Delusioni anche in questo settore. Una goffa, infinitiva ammirazione per Claudel, « Claudel ha più genio, più denari, più figli, più fase e più superficie di me », un'ammirazione di convenzione per Valéry, una familiarità di pranzi e scampagnate con Martin du Gard, delle critiche lessicali ed immeschinitrici dell'unico grande fenomeno delle lettere francesi attorno al 1920, Marcel Proust, e soprattutto una dilatazione narcissista dell'io, una morbosa attenzione alle critiche, che, come quelle di Massis, mirano a situarlo (strappandogli l'aureola) *at the right place*.

Si ostinano a segnalare nei *Faux Monnayeurs* un libro mancato. Si diceva lo stesso dell'*Education sentimentale*, degli *Oasesi*. Entro vent'anni si riconoscerà che quanto si rimproverava al mio libro sono le sue qualità ». Infine chiamato a pronunziarsi sui maestri d'un tempo, altalena perpetuo tra il luogo comune e la malignità « Ammiro Shakespeare enormemente, ma risento davanti a Racine una emozione che Shakespeare non mi dà mai: quella della perfezione ». (Nota: è l'aurea opinione dei manuali di stilistica). Altrove non si perita di tacciare di « mollezza asiatica » lo stile di Renan. Si meraviglia stupefatto che Suarès — miglior giudice di lui — qualifichi grande scrittore Gabriele D'Annunzio, ed instancabilmente va spigolando in Hugo, in Balzac, i momenti in cui la ispirazione precipita o si impantana nella banalità. Come facile infatti, ai piccoli Aristarchi alla Gide, indagatori a vita delle leggi dell'inversione sessuale nel *Corydon*, burlarsi di opere colossali come *La legende des Siècles* o la *Comédie Humaine*! A favore della voga dell'*Immoraliste* hanno potuto giocare le eccentricità, le sconfinate omosessuali di Michel, che fugge periodicamente la moglie tubercolotica per rincorrere gli sciuscià dell'Algeria, a favore delle *Nourritures terrestres* certa assimilazione dei versetti biblici dello Zarathustra, a favore dei *Faux Monnayeurs*, certe complicazioni ed ossessioni dostojewskiane derivate alla delinquenza minorile a favore dei suoi viaggi nell'U.R.S.S., la pubblicità dei suoi va e vieni, con e senza contromarca, dal comunismo, a favore di questo *Journal*, l'esilarante varietà di tante circostanze, oltre le quali non si dà che delusione.

Delusione. Cronistoria pietosa di crisi e contraddizioni che fanno grovigli. Arruffata e sempre ridisfatta tela di Penelope dalla quale non proviene all'uomo d'oggi un lembo di certezza. E neppure uno scampolo di disperazione tranquilla. Giornale di bordo, di una navigazione senza scopo, di una odissea senza ritrovamento, caleidoscopio faticoso di una vita mediocre (una vita di turismo dilettantesco, e di vanità soddisfatte) e di un'opera più mediocre ancora.

Di profondamente originale non si dà, in questo *Journal*, se non la prefigurazione di quella tecnica del doppio gioco che presiede infelicemente a tanta parte della società di oggi e che, elevata a sistema, giustifica le affilate critiche marxiste. La tecnica dei camaleontismi contradittori, delle associazioni temporanee, degli sconfinamenti a destra e a sinistra, delle professioni di fede corrette da apostasie (di cui sono caratteristici gli isterici trapassi dal Cristianesimo e perfino da un cattolicesimo di simpatia, al comunismo di andata e ritorno, e di abbominazione del comunismo rinnegato, forse, da una voga ulteriore).

Gli scrittori dell'800 si credevano talora obbligati a non mai transigere con l'idea da uomini di Plutarco, a palliare in ogni caso le loro contraddizioni. Era l'effetto della pudibonderia Biedermayer. Gide ha compreso magistralmente gli effetti da cavare dal capovolgimento di questa inveterata, seppure onorevole abitudine: fomentare le contraddizioni, sciorinarle, senza foglia di fico. Gide ha magistralmente compreso gli effetti esilaratori e pubblicitari di questo intellettuale can-can. E ne ha avuto quello che ne hanno avuto certi *chansonniers*: denari, applausi, onori ufficiali, ecc. Come ne avrà l'oblio finale, che accompagna giustamente coloro che hanno solo divertito o interrotto gli sbadigli degli *snobs*.

Lorenzo Giusso

L'ASCESA A CRISTO
DI SAN GIOVANNI DELLA CROCE

Su per le nude rocce di un ideale Carmelo, variate appena qua e là di pochi magri ciuffi d'erba (gli sta evidentemente davanti agli occhi l'aspro rupestre paesaggio della natia vecchia Castiglia) il Santo della «notte mistica» e della «musica segreta» del Cristo sale a durissima fatica verso la vetta, dove si celebra un convito eterno: il Convito del Padre (il Silenzio), del Figlio (la Sapienza), dello Spirito Santo (la Carità).

Tre strade, o per esser più precisi, una strada ampia e facile, un'altra alquanto più difficile (ambedue comunque tortuose) e un sentiero aspro, dritto, ripidissimo, si presentano allo scalatore che parta dal piano. Se non che la prima, quella dei cercatori dei beni della terra, cessa a mezzo cammino; e la seconda, quella dei cercatori dei beni del Cielo, sale alquanto più su, ma si perde nella macchia. La terza soltanto, di coloro che aspirano ad una totale rinunzia, porta alla vetta. Rinunzia alla gloria, alla sicurezza, ai piaceri, alle consolazioni, al sapere, al gusto, alla libertà, all'amore, alla scienza, al riposo. Amore sublime di spogliazione assoluta. Non si arriva al *todo*, al tutto, se prima non si è passati eroicamente per il *nada*: il nulla.

> Para venir a ser lo todo
> no quieras ser algo en nada.
> (Subida del Monte Carmelo)

E il «nulla» è la «notte oscura» dell'anima. In un primo tempo, dunque, tu ti spoglierai di ogni tuo senso (sentido) e sentimento (apetitos de corazón). In un secondo, ti spoglierai di ogni tuo spirito (apetitos espirituales); ed a tale scopo ti servirai della Fede per rendere vuoto e cieco l'intelletto; della Speranza per rendere vuota e cieca la memoria; della Carità per rendere vuota e cieca la volontà. Avrai così raggiunto l'esperienza crudele ma salutifera della «notte». Brancolerai nella tenebra fonda come sperduto: non importa. Ti sentirai simile ad una caldaia vuota posta su bracieri ardenti, che tutta si raggrinza: non importa. Ti parrà di trovarti nello stomaco di un mostro, che ti tritura e triturato ti «digerisce»: non importa. «Il più forte soffrire porta con sè il più duro comprendere».

Bisogna passare per la più assoluta «povertà», per raggiungere la più smisurata ricchezza. Bisogna sentirsi assolutamente «soli» per ritrovare la compagnia eterna dell'«Amado»: del Cristo. Bisogna «morire», morire di morte mistica, per rivivere in Dio: sola vera vita, oltre il tempo, oltre lo spazio, oltre la finitezza umana (Noche oscura del alma).

> Esta vida que yo vivo
> es privación de vivir;
> y así es continuo morir:

cantano insieme S. Giovanni della Croce e Santa Teresa D'Avila sua penitente. Che è infatti questa nostra vita terrena, se non un continuo spasimo di morte, in attesa di rivivere in Cristo? Non ha Egli detto: «Io sono la Via, la Verità, la Vita?».

Notte dunque anzi «mezzanotte» tenebrosissima, senza luce alcuna di stelle. Non per questo disamata, se appena tu pensi che soltanto attraverso la sua tenebra la tua anima, più che congiungersi col Cristo, con Lui si confonde e in Lui si trasforma. Comunque, non notte perenne. Momento viene infatti che un primo balbuginio d'alba già rompe la tenebra. Il chiarore lento lento cresce e si diffonde: è il crepuscolo del mattino. L'Amado, prima appena intravisto, viene raggiunto. Primi sommessi colloqui, simili a canto di allodole mattutine. Anima e Cristo si promettono fede e sposalizio. Non più semplici amanti, ma «fidanzati».

Il sole, ormai sorto, irradia le loro fronti; via via salendo su per l'azzurro del cielo sempre più le infiamma. «Mediodia»: mezzogiorno. La via «mistica» appare ormai tutta percorsa: le nozze spirituali si compiono. Non più due, ma «uno». «Qui adhaeret Deo, unus spiritus est» (Paolo). Un soprannaturale «ordo amoris» (non già s'intende, entitativo-ontologico che porterebbe al naufragio in un panteismo o monismo tragico, ma affettivo e caritativo) ha compiuto il miracolo. Ora l'anima esultante ben può gridare: «Miei sono i cieli e mia la terra; mie sono le genti e miei i peccatori. Sono miei gli angeli e la Madre di Dio e tutte le cose. E Dio stesso è mio e per me, perchè Cristo è mio e tutto per me» (Oración del alma enamorada).

Ed ora, colui che verrà un giorno non lontano eretto al culto degli altari non solo, ma proclamato Dottore della Chiesa, dal tetro carcere di Toledo, dove l'hanno chiuso la gelosia e l'incomprensione dei suoi stessi confratelli, bene può celebrare, come oggi si dice, la sua grande «avventura» e la folgorante meta raggiunta, in un Cantico nuovo che riprende l'antico e così come quello, non morrà.

E' notte. L'anima amante s'aggira sola, sperduta tra selve, pascoli e prati fioriti, via per monti e lungo le riviere, in cerca del Cristo: «Pastori, che vi metterete in cammino su di capanna in capanna verso le alture, se mai vedrete colui che più di ogni altro io amo, ditegli che io soffro e mi tormento e muoio». Ma non loro, bensì le creature tutte rispondono in un sol coro stupendo: «Per queste selve, a mille effondendo sue grazie, frettoloso passò. E le andò mirando; e sua vita bastò a lasciarle vestite di bellezza».

Lamento dell'anima. Cristo, donatore di bellezza a tutte le creature, si è sottratto alla sua vista. Chi, se non Lui, varrà ad attenuare l'indicibile doglianza? Che cosa non è mai, per lei, lo Amato?

> Mi Amado las Montañas
> los valles solitarios nemorosos,
> las insulas estrañas,
> los rios sonorosos,
> el silvo de los aires amorosos.
>
> La noche sosegada
> en par de los levantes del aurora,
> la musica callada,
> la soledad sonora,
> la cena que recrea y enamora.

Strofe stupende: gemme forse sopra ogni altra gemma del Cantico. Visioni di paesaggi lontani e incantevoli; le isole nuovamente scoperte oltre oceano fanno cornice raggiante di luce e di canoria alla profonda notte tranquilla del primo sorgere dell'aurora. E servono al tempo stesso di sfondo a quella «musica segreta» (callada) e a quella «solitudine sonora», di cui tutta s'intesse la presenza del Cristo. L'Amato ha inteso e le viene incontro. Il canto dei due spiriti estasiati vibra per l'aria e insieme si confonde. Ancora una volta «mediodia»: mezzogiorno. Ora essi intrecciano ghirlande di fiori «alla frescura colti del mattino» e insieme si contemplano nelle acque nitide di una fonte cristallina. Finchè, saliti alle petrigne erte caverne, gustano ormai insieme, tra lo spirare delle aure e il dolce canto dell'usignuolo, il succo dolcissimo delle melagrane.

«Contemplata aliis tradere»: la divisa domenicana, raccolta dal Santo carmelitano, si fa realtà, non più di sermone soltanto, ma anche e soprattutto di poesia. Bene può essa ormai vestirsi e adornarsi senza pericolo di tutte quelle immagini, le quali sotto l'allegoria raffinata e seducente dei sensi, già un tempo respinti anzi addirittura annientati, velano ora e al tempo stesso rivelano alla comunità degli uomini quelle verità, che la rigorosa espressione razionale non riuscirebbe mai a così vivamente e intensamente comunicare. Ritorni, questi, all'umanità, dopo le vertiginose ascese della contemplazione, che meravigliosamente consacrano il valore insieme divino e umano della mistica cattolica e di essa soltanto.

Così dall'animo infiammato dell'asceta inesorabile, possiamo oggi ascoltare un canto trionfante di primavera e insieme tenue come di passero solitario. Di quel passero solitario, in cui il Santo eroico trovò raccolte le qualità del carmelitano perfetto: il salire sempre verso l'alto, il non soffrire compagnia, l'aver penne di colore spento, il soavemente cantare. Tanto lontano dal Leopardi, che nel costume del medesimo passero ravviserà un giorno per ben altre ragioni anche il suo; quanto vicino al b. Francesco, che aveva a suo tempo celebrato la sorella allodola, per aver cappuccio come i religiosi, per il suo calarsi a terra ad umilmente raccogliere anche il minimo granello, per il suo vestimento colore della terra, per il suo volo ed il suo canto che sprezza le cose terrene.

Onde appar chiaro che, bene al di là dei tempi, dei climi e dei temperamenti, gli spiriti privilegiati dalla Grazia mirabilmente si ricongiungono non meno nella poesia che nella verità.

Guido Manacorda

PROPOSTE D'ESTETICA

IMPERSONALITÀ DELL'ARTE

«Impersonalità dell'arte» è il titolo di un saggio — di profondo e «attuale» interesse — pubblicato da Ugo Spirito sul *Giornale critico della filosofia italiana* (III, lugl.-sett. 1952).

Cos'è la personalità dell'arte? si chiede Spirito.

«Il concetto di personalità dell'arte e dell'opera d'arte sembra ormai ovvio e tale da non rappresentare più un problema. Ma se si cerca, poi, nella letteratura estetica contemporanea una vera e propria teoria della personalità o comunque un'analisi rigorosa di tale concetto, il tentativo riesce vano e si finisce con l'accorgersi che la soluzione del problema è sempre data come acquisita», cioè, presupposta, ma non dimostrata criticamente.

Si insinua allora il dubbio se il concetto di personalità dell'arte esista realmente o non debba piuttosto essere abbandonato, perchè inesistente, e sostituito con il concetto dell'impersonalità dell'arte.

Per sviluppare la sua ricerca in tal senso, Spirito ricorre direttamente all'esperienza — direi comune — dell'opera d'arte. Nella contemplazione del bello naturale, ad esempio, la natura e il paesaggio si moltiplicano nella vita di ogni spettatore, sebbene con sfumature che sono diverse per ognuno di essi; e anche un quadro si moltiplica nella vita degli spettatori che lo guardano, apparendo diverso ad ognuno, come appunto è dimostrato dai differenti giudizi dei critici d'arte. «Chi è dunque — si chiede Spirito — il vero creatore dell'opera d'arte?». Non sembra già questo, infatti, un fenomeno di pluralità?

Tale concetto di pluralità non vien meno, anzi si rafforza quando l'indagine si sposta a quelle opere d'arte (una sinfonia, un dramma) che richiedono l'intervento d'un interprete: direttore d'orchestra, regista, attori. Quell'opera vive la sua vita piena e complessa solo nel momento della sua esecuzione; ma nell'esecuzione sono appunto tre (artista, interprete, spettatore) le personalità «che s'incontrano e debbono necessariamente incontrarsi perchè l'opera d'arte viva concretamente».

Analoghe riflessioni possono farsi per il critico d'arte che si pone tra l'opera e lo spettatore, o il lettore.

I limiti della personalità, dunque, continuamente ci sfuggono. Ed è inevitabile che sia così, perchè l'origine del pensiero e dell'arte è misteriosa, indipendente dalla nostra personalità. Il filosofo, l'artista sanno bene che la genesi di un'idea, di un'immagine lirica non è propriamente qualcosa di «personale», che essi hanno voluto; al filosofo è balenata un'idea; al poeta si è inaspettatamente spalancata una visione. Essi poi continueranno l'opera, ma lo slancio iniziale che muove le successive ricerche è senza dubbio qualcosa che non coincide con la loro personalità.

Il concetto di personalità continua così a sfuggirci non solo nel caso dell'interprete e dei numerosi spettatori, ma altresì — ciò che è più importante — nella stessa coscienza dell'artista.

E poi, quand'è compiuta, l'opera si stacca dall'artista, e comincia una nuova vita, nella quale continuamente si ricrea, si rinnova, si trasforma.

Un dipinto d'un'altra epoca è, oggi, un'altra opera, la sua bellezza è un'altra bellezza. «Tutto un lavoro di creazione è intervenuto per secoli a modificare e a trasformare l'opera iniziale». E certe opere architettoniche, le cattedrali ad esempio? «Il primo disegno dell'architetto creatore diventa molte volte soltanto uno spunto per una successiva elaborazione di altri architetti, sì che poco a poco la costruzione si trasforma in modo radicale. Ma il più sintomatico è che la loro collaborazione si svolge in tanti casi attraverso tempi diversi, con una successione di interventi che può toccare più decenni o addirittura più secoli. Chi ha costruito Venezia? Qual'è la personalità dell'artista che ha costruito il Canal Grande? Generazioni di artisti si sono seguite, e a poco a poco tutte si sono congiunte in una sola idea, in una sola sintesi».

La vita dell'opera non è più legata al suo primo ideatore, ma viene a confondersi e a coincidere con la vita della storia.

E dove è dunque la personalità dell'arte? «Continuare a parlare di personalità dell'arte val quanto parlare di un processo di individuazione cui partecipano tutti gli individui. L'opera d'arte nasce trascendendo la persona, e in essa si ritrovano tutti coloro che la fanno, che l'ammirano, che la vivono. Poichè dunque, in ultima analisi, l'opera d'arte è sempre corale». Alcune volte infatti non ci si ricorda più di chi l'ha posta al mondo, come accade per i bellissimi canti popolari anonimi. «Resta l'opera d'arte nella sua impersonalità, che le consente appunto una vita autonoma e veramente spirituale. Perchè l'impersonalità è appunto il segno della sua universalità, in cui le cosiddette persone si riconoscono».

Ed infatti, aggiungiamo, tutte le volte che non raggiunge questa universalità, l'opera non è arte, ma frammento, sfogo, confessione angusta; è arte invece, quando si spersonalizza e diventa voce universale, tramite verso l'assoluto.

Siamo così giunti al concetto dell'impersonalità dell'arte. Su questo acuto e affascinante itinerario proposto da Spirito, alcuni problemi restano aperti; e l'Autore stesso ce lo avverte. Resta, ad esempio, da precisare in che cosa l'attività dell'artista si differenzia da quella dell'interprete e dello spettatore che pure, a modo loro, sono artisti. E quale relazione intercorre tra la genesi inconscia, misteriosa, impersonale, dell'arte e l'attività cosciente, tecnica, «personale» dell'artista?

Ma ancor più suggestiva e feconda è l'altra verità cui Spirito giunge nelle conclusioni quando, travalicando i limiti della ricerca puramente estetica, trasferisce il suo concetto dell'impersonalità sul più vasto campo del pensiero e della vita stessa.

Poichè — egli dice — non c'è una vita spirituale che non aspiri a trascendersi nell'assoluto. Il fine dell'artista, come quello del filosofo, è di raggiungere un valore che viva indipendentemente dalla propria persona, in eterno. Il processo di unificazione e quindi di spersonalizzazione non ha limiti di sorta e si svolge tendendo all'assoluto.

Vita mia e vita degli altri; vita degli uomini e vita delle cose.

Continua a pag. 5

Mario Petrucciani

IL DIVINO SILENZIO

In un bel saggio, ma purtroppo lacunoso e incompleto, di F. L. Lucas nella rivista *Life and Letters*, 1929 (si può vedere tradotto nei Quaderni internazionali, all'insegna della Medusa, Prosa III p. 219 segg.), si esprime meraviglia e rammarico per il fatto che Greci e Romani non hanno personificato il silenzio e non hanno dato ad esso la figura di un dio.

A mio parere, la mancata assunzione del silenzio nel pantheon, sia greco, sia romano, è dovuta al fatto che quei due mondi considerarono, almeno nelle rispettive fasi arcaiche, tutto il reale in funzione attiva: la natura, *physis*, non è pura oggettività, paga di sè e suscettibile di semplice osservazione da parte dell'uomo, ma è realtà in cui ogni cosa ha alla sua nascita una destinazione, realtà teleologica, il cui fine deve essere, in ultima analisi, interpretato dall'uomo, se vuole avere conoscenza piena e non superficiale.

Per i Romani le divinità cosiddette «del momento» erano i geni del bisogno contingente, chiamati a presiedere benevolmente a ogni singola attività umana, così Vaticanus era il dio che doveva schiudere le labbra del bambino al primo vagito e Fabulinus quello che doveva aprirle alla prima parola. In concezioni in cui il mondo appare preso nell'onda di un'incessante dinamica, alla quale fa riscontro l'incessante agire e muoversi degli uomini, non vi poteva essere posto per una divinità del silenzio.

Bisogna dire che nel pantheon grecoromano non è nemmeno rappresentata la parola nella sua natura fisica di voce articolata. Invece nel mondo vedico Vāc, la voce, non soltanto come voce umana, ma come vocalità di tutte le cose, è una divinità assai celebrata. Ecco come la dea stessa esalta per bocca del sacerdote la sua potenza in un inno del tardo Rigveda: «Io sono la signora adunatrice di beni, colei che sa, la prima fra quanti sono degni di celebrazione. Gli dei mi hanno distribuita in molti luoghi e io sono presente e penetro ogni cosa...... Io sono colei che spira come il vento, investendo tutti gli esseri. Oltre il cielo, oltre questa terra, tanto grande, sono io diventata, in virtù della mia potenza» (X.125,3 segg.). Nelle speculazioni posteriori, la voce, anche se non appare come divinità, è tuttavia considerata come elemento primordiale dell'universo e intorno ad essa si discute lungamente se sia eterna, oppure abbia una fine. Kumārila, un importante filosofo del secolo VII dopo Cristo che è nel solco del pensiero che fa capo ai Veda (*mīmāmsā*), afferma che, mentre la manifestazione empirica del suono ha una fine, il suono in sè è, al pari dell'atmosfera, eterno nella sua realtà ed è dovunque, anche se non lo si percepisce. Quando non si percepisce, è perchè mancano le cause occasionali della sua manifestazione. A illustrare questo concetto, Kumārila si serve del paragone del fuoco, che esiste sempre come possibilità di bruciare, ma che brucia solo se lo si accende.

Come si vede, anche nella concezione brahmanica non c'è posto per una valutazione teistica del silenzio (ben altra cosa il riconoscimento della sua necessità nel rito). Bisognerà arrivare al buddhismo, perchè la calma assoluta, che è propria del nulla, assuma valore teologico, poichè il Nirvana diventa il miraggio della più piena beatitudine. Nè l'Illuminato si preoccupa minimamente dell'antinomia tra beatitudine e annientamento. «Allora parlò il venerabile Sariputta ai monaci: Beatitudine, o monaci, è questo nirvana. Beatitudine, amici, è questo nirvana. Quando il venerabile Sariputta ebbe così parlato, allora disse a lui il venerabile Udāyi queste parole: Ma come ci può essere, mio caro Sariputta, una beatitudine in questo stato in cui manca ogni sensazione? — In questo stato si ha appunto la beatitudine, perchè in esso manca ogni sensazione».

Della voce i Greci si occuparono solo allo scopo di definirne la natura fisica: secondo Aristotele, *De an.* 419 b 10.13.21 e secondo gli Stoici, che debbono considerarsi i veri fondatori della scienza del linguaggio, il suono è prodotto dall'aria che batte su un corpo duro; la voce articolata si distingue dagli altri suoni, perchè in essa il suono è «semantico» (lo stagirita ha mirabilmente intuito ciò che i moderni fonologi chiamano «fonema»). Si occuparono poi intensamente e seriamente della nominazione, allo scopo di stabilire il grado di assolutezza del segno ai fini del conoscere. Orientati più verso la vita sociale e pratica che verso la metafisica, ciò che in sostanza la loro speculazione può dirsi mossa dal bisogno di ritrovare un fondo di assolutezza all'agire e al pensare, con Hermes diedero una figura divina, sebbene non esclusiva di tale facoltà, al parlare che convince. Questo riconoscimento del valore umano e pratico della parola, anzi dell'eloquenza che piega gli animi, comune tanto ai Greci, quanto ai Romani, conferma come essi non potessero elevare sul piano divino il silenzio, cioè la negazione di tale attività; e spiega come ne abbiano riconosciuto l'importanza sul piano religioso e rituale, solo in virtù di una funzione che il silenzio viene ad assumere proprio in questo dominio.

Nell'Edipo a Colono di Sofocle, vv. 1035 segg., il coro si domanda dove avvenga lo scontro tra Creonte e Teseo, che si accinge a liberare Antigone e Ismene: fra i tre luoghi ricordati appare in posizione centrale Eleusi, il celebre santuario di Demetra e Core, fondato in età micenea dal re-sacerdote Eumolpo, dove due volte all'anno venivano celebrati i misteri: «dove le venerabili dee presiedono agli augusti misteri, le dee la cui chiave d'oro si è posata sulle labbra dei sacerdoti eumolpidi». Di tale silenzio, che si accompagna al rito dei misteri, l'inno omerico a Demetra fornisce la giusta motivazione: «I riti augusti, che non è possibile trasgredire, nè indagare, nè divulgare: la grande riverenza delle dee trattiene la lingua».

La norma del silenzio e della impenetrabilità dei misteri è norma di diritto pubblico, come è provato dall'ampia documentazione tramandataci circa le gravi sanzioni che colpirono illustri trasgressori, volontari non meno che involontari. Noi non sappiamo perchè il rito divenisse mistero (la prima origine fu dal Lobeck cercata nella primitiva natura gentilizia dei riti, dai quali gli estranei erano esclusi per lo stesso carattere antagonistico, proprio dell'unità familiare e gentilizia arcaica). Ma è certo che nel caso di Eleusi sia più ovvio rifarsi al timore e alla riverenza, che le divinità dei regni inferi destavano negli animi.

Ben presto dai riti eleusini la legge del silenzio si impone nelle sfere orfiche, in cui l'interesse religioso si era maturato a teologia, e nelle comunità pitagoriche, in cui l'indagine scientifica procede accompagnata da un'atmosfera esoterica.

Il silenzio pitagorico si legittima nel principio già affermato da Eraclito che «la natura ama essere nascosta». D'altro canto è assai probabile che all'affermarsi del silenzio come atteggiamento intellettuale e stile di vita contribuissero e il carattere chiuso della comunità pitagorica e il fatto stesso che nell'interno di essa vi era una distinzione netta tra gli adepti: da un lato i matematici, cioè gli iniziati alla scienza e alla filosofia, dall'altro, gli acusmatici, specie di novizi che non partecipavano alla ricerca, ma a cui il sapere veniva fornito nei suoi risultati essenziali, senza una più particolare esegesi. Tutti gli adepti dovevano attenersi alle norme di vita espresse negli «akusmata» in forma estremamente concisa e allusiva. Con l'andare del tempo, il repertorio più antico assunse un tono sempre più misterioso che rafforzò il carattere esoterico di quella singolare confraternita.

Indubbiamente nella predilezione che i pitagorici ebbero per il silenzio operò la coscienza che il ricercare l'ordine interiore della natura implicasse quasi una dignità sacerdotale; e che esso dovesse essere riservato a una minoranza eletta, per evitare che le scoperte potessero turbare la fede della massa nella divina stabilità dell'ordine naturale, come spontaneamente si impone attraverso l'esperienza sensibile. Giamblico racconta la triste sorte toccata a Ippaso di Metaponto, uno dei più antichi pitagorici, per avere svelato ai profani la dottrina degli incommensurabili, la cui scoperta aveva destato grande impressione negli stessi ambienti della setta. Non solo egli fu scacciato dalla comunità e gli furono tagliati i viveri, ma gli fu eretta una tomba, come se già fosse morto per coloro, dei quali era stato compagno. Essendo poi perito in mare, i pitagorici si affrettarono a credere e a far credere che ciò era avvenuto per punizione degli dei contro chi aveva svelato segreti, che dovevano rimanere patrimonio esclusivo degli iniziati.

Presso i neopitagorici prevale la nota religiosa: le vicende dei tempi e le complesse esperienze di pensiero, determinatesi per un più vivo e aperto scambio di correnti tra Oriente e Occidente, avevano resa più viva nella coscienza l'ansia di certezze nuove, oltre i limiti del sensibile e del razionale. Ora il silenzio diventa la vera forma del colloquio con la divinità.

Dice Apollonio di Tiana: «Al dio, che abbiamo indicato come primo e che è solo e separato da tutti, non bisogna assolutamente sacrificare, nè accendere il fuoco, e, in generale, nei riguardi di lui non bisogna giovarsi di rapporti sensibili. Ci si deve rivolgere a lui sempre con la migliore parola (non parlo di quella che esce dalla bocca). Mediante ciò che di più bello esiste in noi, occorre impetrare i beni da quello, che è di gran lunga il più bello degli esseri. Questo è l'intelletto (*nûs*) che non ha bisogno di alcun organo» (presso Eusebio, *pr. ev.* IV 13, p. 150). Oramai il pitagorismo ha assunto carattere spiccatamente mistico, e il silenzio, che prima aveva una funzione non propriamente teologica, ma intellettuale e filosofica, anche se più o meno venata di misticismo, ora appare nel suo aspetto eminentemente religioso di veicolo dell'anima verso la divinità. Non occorre che ci attardiamo a considerare quello che il silenzio rappresenti nel quadro dello gnosticismo, nel neoplatonismo in generale, e nello sviluppo religioso del mondo cristiano. Ci basta di avere qui raggiunto il momento, in cui il silenzio costituisce un'esclusione volitiva della parola, sentita come necessaria per rendere più puro e più intenso il rapporto con il trascendente.

Antonino Pagliaro

A MILANO L'ULTIMA OPERA DI MICHELANGELO

Con un accorato addio alla « Pietà Rondanini » l'amico Ceccarius (cioè quel Giuseppe Ceccarelli che è tra i più appassionati, coraggiosi e competenti difensori dell'integrità di Roma e del suo patrimonio artistico) confermava giorni or sono sul « Tempo » la notizia che la città di Milano ha acquistato per centotrentacinque milioni l'ultima opera di Michelangelo.

Forse anche lui era tra quelli che, quando s'era studenti e si cominciava a prender gusto a penetrare nella Roma segreta o, per lo meno, più nascosta al comune interesse culturale, lasciava il proprio biglietto da visita al Palazzo Sanseverino, sul Corso, presso Piazza del Popolo, il grave palazzo che poi spalancava un pittoresco cortile con « anticaglie » murate qua e là, e attendeva che (del resto molto cortesemente) si fosse ammessi in un misterioso salotto tappezzato di stoffa rossa e sovraccarico di soprammobili, dove alla muta presenza d'un cameriere in livrea, si poteva ammirare la « Pietà » entro una nicchia, levata innanzi agli occhi come un antico idolo, corroso dal tempo. La prima impressione era sconcertante: quel blocco di marmo lungo, sperticato, « divorato » dai colpi di scalpello che ne avevano ricavato con maggiore o minore finitura le immagini di Gesù morto e della Madre, soprattutto se veduto, così come spesso capitava, alla calda luce d'un lampadario, suggeriva piuttosto un'evocazione che una concreta rappresentazione umana.

Era stato a lungo, per tanti anni nel cortile antico e vi avevano (chissà quando) inciso, sullo stesso marmo, il nome di Michelangelo: ma tra tutte le opere del Buonarroti quella « Pietà » non finita aveva avuto bisogno degli sviluppi moderni del gusto artistico, per essere pienamente intesa. Alle opere soltanto abbozzate, del resto, da Michelangelo, era toccata, in passato, la stessa incomprensione: quegli « Schiavi » destinati al Mausoleo di Giulio II, che da tempo si possono studiare nell'« Accademia » di Firenze all'ombra del grande « David », furono in epoca abbastanza recente, tratti da uno dei ninfei di Boboli dove, secondo una interpretazione manieristica dello stesso Cinquecento, erano stati posti nel vivo d'una finta roccia, immersi nella grezza materia pittoresca scambiandoli per gigantacci gonfi di muscoli nello stile « boschereccio » del Giambologna o del Tribolo: la « Pietà di Palestrina » sulla quale era caduto un velario di silenzio dal tempo della sua creazione, perchè conservata nella cittadina alpestre, entro un vecchio oratorio (e circondata da un goffo stucco barocco) aveva dato origine, tra i paesani, alla leggenda che il gruppo marmoreo fosse scolpito direttamente su una vena della roccia contro la quale il blocco era confitto, finchè, quando finalmente la stupenda opera (sulla quale, inutilmente pesa il dubbio anche di illustri michelangiolisti) fu tolta dal buio ambiente, si vide che si trattava d'un grande frammento di architrave romano rovesciato e scolpito dall'artista nella faccia posteriore.

La « Pietà » di Palestrina (ora a Firenze nel maggiore gruppo di opere plastiche di Michelangelo, all'« Accademia ») quando venne a far parte del patrimonio dello Stato, aveva forse più ragione di rimanere tra noi, a Roma, a testimoniare la potenza del genio michelangiolesco al tempo del « Giudizio Universale » quando fu scolpita dall'artista (come ci è accaduto di dimostrare con ben ferme documentazioni stilistiche) e per quella misteriosa compenetrazione, attraverso il marmo, d'un frammento architettonico antico con l'opera del più appassionato adoratore della plastica ellenistico-romana che il Cinquecento possa offrirci, al di sopra dei troppo numerosi imitatori dell'antico, in quell'epoca.

Del resto, la « Pietà » Rondanini-Sanseverino, per quanto non sembri, è legata strettamente a quella di Palestrina: nonostante l'apparente diversità di proporzioni (che giunge al contrasto), è stato chiarito il fatto singolare che l'artista aveva, in un primo tempo, forse quasi contemporaneamente al gruppo di Palestrina, scolpito l'altro, con la stessa visione plastica grandiosa e squadrata, e di questa prima idea, della quale è stata offerta anche una ricostruzione, fa parte il braccio, bellissimo, del Cristo, rimasto isolato, sulla sinistra, come non appartenente al gruppo stesso: non sappiamo fino a che punto Michelangelo portasse avanti la prima concezione: quel che appare certo è che, proprio poco prima di morire, al vecchio « divoratore di marmi » fu spinto sotto le mani, perchè si distraesse lavorando, quel blocco in parte iniziato.

Avvenne allora quel che è accaduto nelle opere tarde di molti altri grandi artisti: Tiziano, per esempio, o, se si vuole, Beethoven e Goya.

Quasi per un sovrumano sforzo di vincere la legge della natura e il gravame del male o degli anni, in quegli ultimi, solenni e misteriosi lampeggiamenti di vita, Michelangelo « aggredì » la pietra direttamente, distruggendo gran parte dell'opera sua e trasformandola radicalmente: ad una visione di pesante, ineluttabile caduta del corpo del Cristo, si sostituì l'altra, opposta, d'un assottigliarsi spettrale delle immagini erette in pericoloso squilibrio sull'orlo di un invisibile, ma sensibile abisso. La Vergine che appariva dietro il grande corpo di Gesù come un ultimo sostegno alle masse franantі del nudo si strinse all'esile corpo del Figlio componendo un insieme che, per il verticalismo esasperato, e la tendenza ad interpretare un valore profondamente religioso, rievoca la scultura gotica.

Ed è importante notare come ciò non avvenga soltanto nelle due « Pietà »; ma si noti contemporaneamente nei disegni per la « Resurrezione di Cristo » che oscillano tutti tra le due concezioni contrastanti della monumentalità della forma e dell'attenuarsi di questa nello spazio.

Non è affatto arbitrario mettere in relazione questi due stati d'animo col profondo agitarsi del problema religioso nel grande spirito dell'artista: e se l'angoscia, il peso grave della carne, l'ineluttabilità dell'ultimo trapasso sono raffigurati dalla « Pietà di Palestrina » nel gruppo Rondanini è chiaramente espresso quel sentimento di insoddisfazione della forma che non riesce ad interpretare un contenuto altamente spirituale e, direi, ineffabile.

I versi del celebre sonetto nel quale Michelangelo sembra dare l'addio all'arte « idolo e monarca » di tutta la sua vita indicano con tragica e appassionata chiarezza questo stato di contrasto tra l'aspirazione religiosa e la impossibilità di tradurla con mezzi plastici: è, questo, infatti e non altro il significato delle parole: « Nè pinger nè scolpir fie più che quieti l'animo volto a quell'amor divino ch'aperse a prender noi, in Croce, le braccia ». Dove è contenuto anche il prezioso concetto dell'operare artistico che « quieta l'animo », dell'arte « pacificatrice » anche se tragica e tormentata come quella di Michelangelo.

Come è stato osservato, la traccia del drammatico agitarsi nella fantasia dell'artista di visioni successive e contrastanti è rimasta anche in altre parti del marmo della « Pietà Rondanini » dove, in alto, il viso della Vergine, appena abbozzato, è ripetuto due volte: le soluzioni compositive che si presentavano all'artista erano anche qui in netto dissidio: volgere verso destra, in una espressione quasi di implorazione, il viso della Madre, piegarlo in basso, verso il Cristo, sottolineando la comune sofferenza e l'accettazione del dolore, all'unisono.

Per quanto non si possa dire quale delle due soluzioni fosse la successiva, è da supporre, anche per la maggiore incisività dei colpi di scalpello, che quella scelta dal Buonarroti fosse la seconda: e forse su questo particolare si posarono gli occhi di Michelangelo, già velati dalla morte.

Come si vede, il gruppo Rondanini, ultima opera del Buonarroti, da considerarsi come il tentativo eroico di « esprimere l'inesprimibile » racchiude in sè valori di altissimo livello: in fondo, essa è il messaggio umano lanciato da Michelangelo al mondo sul punto di staccarsene e per questo, di fronte alla popolazione marmorea dei suoi giganti, pensosa o tesa nello sforzo di liberazione dalle pastoie della materia, la « Pietà » che ora ci lascia per essere accolta con i dovuti onori e le amorose cure che Milano sa prodigare ai capolavori, appartiene all'umanità intiera e a ciascuno che sappia intenderne il profondo significato. Essa è forse l'opera più « moderna » e attuale del grandissimo artista perchè, nel suo stile concitato e commosso (che verrebbe voglia di dire « singhiozzato »), oltrepassa i confini della forma posseduta e si leva sulla marea delle lotte e degli strazi come tragico vessillo del dolore che si sublima nella Fede.

Valerio Mariani

Michelangelo — Pietà Rondanini (particolare) — (foto Alinari)

LIBRI D'ARTE

Durante il periodo fascista s'era specializzato l'Istituto relazioni culturali con l'estero nella preparazione di Bibliografie varie (letterature straniere, geografia e viaggi, romanità, filologia eccetera) fra le quali una guida dedicata all'Arte: archeologia, storia e critica d'arte, musicologia, scenografia, cinema. I volumi che uscirono, una quindicina, non son più sul mercato, e poca gente c'è versata a curare nuove edizioni o ad aggiornare i vecchi cataloghi e repertori. Certamente che ognun per suo conto, filologi o architetti o ingegneri e medici avrebbero bisogno di tali « guide »; ma chi si piglia l'impegno da solo di mettere a punto tali opere che rischiano per quanto utilissime siano, di restare nell'anonimato dei lavori di compilazione, e di ricevere solo cattivi giudizi per quello che è stato dimenticato, trascurato, o rimasto fuori all'ultimo momento? Certamente è più facile vedere « quel che manca », che ordinare una Bibliografia di cima in fondo. Ragionando in tal guisa, io che volevo partire in tromba contro i molti errori di stampa e contro le numerose dimenticanze che mi pareva di riscontrare nella « Bibliografia del Libro d'arte italiano » a cura di Evarlo Aeschlimann (Bestetti editore, Roma 1952; pagg. 380, L. 1.800), finisco per concludere ben altrimenti.

Troppo utile infatti una Bibliografia di tal genere (un vero « bene strumentale » di valido aiuto nel nostro mestiere di informatori, di critici certe volte) perchè se ne trascurino i lati moltissimi positivi per mettere in luce solo qualche scorrettezza tipografica, qualche svista inevitabile in opere del genere, e qua e là (specie nella rubrica « periodici d'arte ») la incompiutezza informativa. (Troppe riviste che si dan come esistenti non esistono più; di altre maraviglia l'inserzione trattandosi di rassegne a carattere bassamente turistico. Manca la citazione di « Letteratura/Arte » cioè L/A e di tutto il lavoro svolto da Masciotta nei suoi numeri dedicati solo alle arti. « L'immagine » non si pubblica più da quasi due anni. Eccetera).

La guida è divisa in 14 sezioni: edizioni di pregio con illustrazioni di artisti contemporanei, edizioni di pregio tipografico, edizioni d'interesse bibliografico; infine: pittura, bianco e nero, scultura, architettura, archeologia, arti minori, pubblicazioni sull'arte in genere, cataloghi di mostre (non molto completa questa sezione), itinerari e guide artistiche, scuole d'arte, periodici d'arte. E un indice degli autori e degli argomenti, necessario e utile alle ricerche. Così com'è, la Bibliografia offre il quadro e la cornice dell'attività artistica italiana negli anni che van dal 1940 al 1952 compresi. Chi manca come « nome » se la rifaccia con la propria insufficienza; i veri artisti han tutti almeno una « voce » per loro.

Renato Giani

UNA BIENNALE DI POESIA

E' consuetudine che pitture e sculture di tutti i Paesi s'adunino periodicamente in un dato luogo — Venezia, per esempio — per offrirsi ai giudicanti occhi dei visitatori ed anche un poco, senza che ciò s'abbia a clamar sui tetti, per confrontarsi esse stesse fra loro. Qualcosa di simile, si sa, suol farsi per la musica, per il cinema. Ma è forse per la prima volta nel mondo che un'adunata a carattere internazionale è stata fatta per quell'eterna cenerentola ch'è la poesia. Naturalmente, non si tratta d'appendere alle pareti, come fossero tele od acqueforti, libri di liriche o autografi di poeti davanti a cui abbiano ad estasiarsi i « tifosi » del verso; men che meno si tratta di esporre in vetrina, come fossero manichini, i poeti stessi. Però i poeti stessi, in carne ed ossa, sono stati convitati dal Belgio ospitale, qui a Knokke-le-Zoute, su questa spiaggia della Fiandra che, sorta come stazione balneare appena qualche decina d'anni fa, è divenuta la più temibile rivale di Ostenda. Fatto finora unico negli annali della letteratura mondiale, trenta e più nazioni, dall'Italia all'Inghilterra, dalla Grecia agli Stati Uniti, dal Brasile alla Danimarca, al Canadà, a Cuba, all'Algeria, al Marocco, all'Indonesia, sono rappresentate in questa lirica sagra in riva al Mare del Nord, con duecento poeti di tutte le lingue e di tutti i colori di pelle; e, come uccelli venuti dagli angoli della rosa dei venti a cinguettare nell'immensa uccelliera di vetro del Casino, per intere giornate essi parlano parlano parlano interminabilmente di poesia, davanti ai microfoni della tavola presidenziale, nei salotti, nei corridoi, sulle scalèe, nell'*hall* attutito di tappeto amaranto o sulla sabbia crocchiante di sal marino.

Quando si sappia che sono tra i partecipanti, uomini di risonanza mondiale come Gottfried Benn o Rudolf Hagelstange per la Germania, Gerardo Diego e Leopoldo Panero per la Spagna, Marcel Arland e Jean Follain per la Francia, Casais Monteiro e Vitorino Nemesio per il Portogallo, Ventura Gassol e Josep Carner per la Catalogna, Lernet Holenia per l'Austria, Van Friesland per l'Olanda, Paul Palgen per il Lussemburgo, Riad Malouf per il Libano, Mariano Brull per Cuba, Moren Veskas per la Norvegia, Miss Enid Starkie, delegata dall'Università di Oxford a tenere una dotta e curiosa dissertazione su Rimbaud e l'alchimia; senza dimenticare i belgi in falange, con i lor migliori nomi, Vandercammen, Carême, Bernier, Bodart, Goffin, Ayguesparse, Flouquet, Haulot; quando si sfiorino, vistosi per il loro esotismo cutaneo e quindi bersagli prediletti dei fotografi ufficiali che li mitragliano ad ogni piè sospinto, il gran poeta africano Sedar Senghor, senegalese puro sangue, nero come carruba, che in foschia epidermida batte perfino il delegato di Haiti, dal nome pomposo come usan gl'indigeni di quelle isole del Tropico, nientemeno che Gérard Augusto Bonaparte; o la occhialuta e dentuta poetessa in kimono, Kikou Yamata, che non ha bisogno di cartellino indicatore all'occhiello per tradirsi « Giapponese »; o l'equatoriano Jorge Carrera Andrade, chiamato il Walt Disney della poesia sud-americana, simpatico colosso con tracce di *indios*, imponente come un monolito di tempio inca; allora si comprende agevolmente l'importanza di queste assise straordinarie, nate dalle *Rencontres Européennes* dello scorso anno, ma ampliate, giusta un voto di quel congresso, con una sorta di pantografo che si estende a tutti i continenti.

Chi, invitato, non è potuto intervenire all'ultimo momento, s'è scusato, e son giunti messaggi calorosi di Supervielle e Cocteau, Duhamel e Vildrac, Malraux e Paulhan, Paul Fort et Tristan Tzara, Gabriela Mistral e Vincente Alexandre e Costa du Rels e Ernst Erich Noth e Si Ahmed Ben Gabrit, e cent'altri che inneggiano a questa prima inverosimile agape della poesia all'insegna della fraternità universale. Solita assenza, che già si notava lo scorso anno agl'incontri europei, quella della URSS e dei paesi satelliti. Arhur Haulot che, con Pierre-Luis Flouquet, dirige il cosmopolita e ventennale *Journal des Poètes* di Bruxelles, promotore — non dimentichiamo — dell'iniziativa spettacolare; Haulot, che con fermo polso ha retto il timone dell'arca non precisamente di Noè nelle qualche volta procellose acque congressuali; Haulot ha solennemente annunziato all'assemblea che, come tutte le altre Nazioni, anche la russa e le « protette » erano state, dal Governo belga, ufficialmente e cordialmente invitate alla Biennale di Knokke. Ma la cortesia è, palesemente, una superflua consuetudine borghese, e non s'è risposto nemmeno con un irsuto *nitcheco*; di là dal sipario di ferro, silenzio di tomba...

Poesia del cinquantennio: tale — « fare il punto » a metà del secolo XX — era il tema panoramico proposto da Haulot e Flouquet per questa Biennale, se non proprio con fanfare (o cetre!), almeno con interventi della Pubblica Istruzione belga (senza tube) e di ambasciatori esteri (senza feluche), mentre il poeta cattolico Pierre Nothomb rappresentava il Senato. A quel tema, un rapporto-fiume di Fernand Verhesen, redattore del *Journal des Poètes*, sui grandi iniziatori della poesia del mezzo secolo, doveva dare, e ha dato, esca.

Ha aperto la serie Carrera Andrade: nel suo discorso, egli non s'è confinato nella propria Repubblica dell'Ecuador (di cui è stato, anche, ambasciatore per mezzo globo), ma ha spaziato con vasta ala, ala proprio di condor sopra la Cordigliera delle Ande, sulla poesia del continente tutto, mostrandone lo sviluppo, dall'immaginoso europeismo di Ruben Dario, il genio, alle molte tendenze odierne, che han dato posto considerevole all'elemento indio o negro che sia, fino a giungere alla « chitarra nera », al « negrismo ». Gottfried Benn, lui, il poeta di *Nach dem Nihilismus*, pur recando dati e nomi ha tenuto piuttosto un'elevata lezione di metafisica della poesia, se così è lecito dire, sull'io lirico; la poesia moderna è, secondo lo scettico scrittore, chirurgo di professione e crudele nei suoi versi come un bisturi, « monologo, senza fede, senza speranza, composto di parole applicate in modo fascinoso; difetto morale non soltanto dell'io lirico tedesco, ma di altri Paese pure ». Il terzo e più applaudito rapporto della prima giornata è stato quello di Sédar Senghor, deputato del Senegal al Parlamento francese. Con accesa passione che non si esternava in superflui gesti nè in teatrale rotear del bianco degli occhi sulla fuliggine della faccia, ma vibrava, contenuta, nella voce commossa, il poeta africano, che considerato il più forte del suo continente, ha mostrato la nascita di quella nuova poesia negra giunta, per la via della rivoluzione sociale, al surrealismo d'importazione francese, ma combattuta, in una drammatica lotta, del suo bisogno di spontaneità autoctona.

Come riassumere, in un solo articolo, anche soltanto le tesi, a prescindere da correnti e nomi, di ogni relatore? Analitico, forse troppo, l'eccellente rapporto di Gerardo Diego, dell'Accademia di Spagna, sulla poesia del suo Paese, che anche lui, è dovuto partire da Ruben Dario — nicaraguano! — per giungere a Ramon Jimenez, Huidobro, Machado, Salinas e a quel mistico Juan Larrea che il Diego ha posto sotto il segno di San Juan de la Cruz. Ancor più analitico, l'olandese Van Vriesland, che chiederebbe due colonne lui solo, per essere riassunto. Più svelto, per fortuna, e colmo di dati precisi (Walt Whitman stampato a 200 mila esemplari, i premi di poesia di mille e duemila dollari, ecc.), il sostanzioso rapporto di Alain Bosquet sul cinquantennio agli Stati Uniti, che ha dato un Lee Masters, un Ezra Pound e la poesia negra dei Dunbar, Hughes, Cullen.

Della situazione della poesia provenzale dopo il Mistral, ha parlato con competenza e concisione Louis Bayle; mentre Pierret Micheloud ha fatto udire la voce della Svizzera, e Gérard Auguste Bonaparte quella, troppo negletta, delle isole caraibe. Kikou Yamata ci ha raccontato d'una rivista ch'esce a Tokio nientemeno che da cinquantaquattr'anni, *Hototogisu* (Il cuculo), la quale riceve ogni mese la bellezza di trentamila poesie venute da ogni ceto e da ogni mestiere (ne pubblica una media di trecento), in cui i nipponi « cantano in diciassette sillabe l'amorosa sottomissione dell'uomo alla natura e alle stagioni ». Kosta Zaroukas ha detto della poesia greca, la quale, dopo il grande Angelos Sikelianos, ha fatto posto al « realismo lirico » del gruppo *Neoi Rithmoi* di Rita Bumi Papa, corrente — ha affermato lo Zaroukas — di origine italiana. Sicchè è forse il momento di aggiungere che, in una tornata presieduta da Jan Schepens, il letterato fiammingo tanto amico del nostro Paese, anche l'Italia ha fatto risonar le sue ragioni per bocca del sottoscritto; il quale ha esposto in rapido excursus l'apporto del crepuscolarismo, del futurismo, dell'avanguardismo, del rondismo, soffermandosi in modo speciale sull'attuale contrasto fra ermetici e realisti lirici, e citando di quest'ultimo movimento i massimi esponenti, dal Borgese al Capasso. Mentre Federico de Maria ha caldeggiato la « mediterraneità » come imperativo di solare chiarezza nella poesia, è la presidente dell'Associazione Internazionale di Poesia, di Roma, Edvige Pesce Gorini, ha dato notizia d'un congresso di poeti che si prepara per l'anno venturo a Venezia.

Si dovevano avere, ad onta dell'assenza ufficiale dei Sovieti, sulla poesia dell'URSS e su quella dell'Ungheria, i rapporti di due « rifugiati »; ma i relatori, rispettivamente Goriely e Szalpal, non si son fatti vedere. Ha parlato soltanto, sulla poesia polacca, Marian Pankowski, che vive nel Belgio accogliente e scrive oramai in francese: il suo rapporto, con gli accenni ai poeti di *Skamander* in esilio, al recente caso di Rosewicz accusato di « aver subito l'influsso decadentistico di Eliot, bardo dell'imperialismo » (secondo i dettami sovietici, « nella sua strada verso il realismo socialista il poeta deve rinunziare a molti mezzi artistici, anche se questi mezzi erano il suo forte »), ha fatto intravedere *quantum sufficit* le pietose condizioni di chi, al di là dal sipario, osa ancora tenere in mano la lira....

Dopo i molti bilanci del secolo (escursioni, a Bruges di sera, a Damme patria di Till Eulenspiegel, hanno un poco aereato le menti dei poeti) qualcuno ha avuto l'idea di far pronostici sulla poesia della *seconda* metà del Novecen-

Continua a pag. 6.

Lionello Fiumi

NOVITÀ IN LIBRERIA

CONSACRAZIONE EDITORIALE DI TRILUSSA

Se Giuseppe Gioacchino Belli rivisse il travaglio ideologico che aveva originato la Rivoluzione Francese (non per nulla lesse la *Nouvelle Eloise* e tradusse Voltaire) e volle ad ogni costo erigere un « monumento » alla plebe romana, Trilussa — è noto — s'adagiò nell'aura pacifica del « tutto compiuto », lesse Stecchetti, cantò le « stelle » aristocratiche, riprese l'almanacco del Finardi, e sferzò con strofe di velluto (servendosi spesso di favole « rimodernate ») la borghesia che, dopo la « breccia », cominciava ad innestarsi — facendola da padrone — nei gangli vitali del nuovo ordine costituito. Celebre per la statura, oltre che per i suoi versi, durante lunghi anni se ne andò per l'Italia, in *tournée* con Alfredo Testoni e Berto Barbarani, a diffondere il verbo piacevole delle sue liriche, finchè, smesso di viaggiare, divenne lui stesso una mèta turistico-letteraria del Novecento romano, fermando saggiamente, in via Maria Adelaide, gli attimi fuggenti di un'era che sarebbe stata contraddistinta dagli studi alla Fortuny, dal ricordo dell'operosità sommarughiana, dalla dittatura letteraria del primo D'Annunzio, dai baffi « alla Umberto ».

Perciò hanno errato e continuano ad errare coloro che vedono nel devoto omaggio tributato dalla folla a Trilussa, gli effetti di una supervalutazione della sua opera poetica, perchè l'esistenza stessa di Trilussa costituì di per se una gustosa opera d'arte, e, lui vivente, la testimonianza viva di un'epoca perduta e rimpianta. Epoca ormai riflessa per sempre in una produzione vernacola nella quale la vera locuzione dialettale è stata ridotta a tale semplicità, da potersi agevolmente sovrapporle, in trasparenza, la versione italiana. Non ultima ragione di una popolarità che ha oltrepassato le mura di Roma e varcato i confini d'Italia; senza contare che in quelle liriche l'espressione letteraria viene spesso a modellarsi a tal segno entro lo stampo dell'idea poetica, da trasmettersi con immediatezza nel lettore, fino a rendere quasi visibile — plastica, pittorica — l'immagine suscitata. Come non vedere, infatti — esempio tra mille — oltre agli animali parlanti delle favole, quell'*Angeletto - che stava in pizzo ar tetto*, nella poesia *La campana de la chiesa?*

Di conseguenza, se i romani si covano oggi il « plateale » Fabrizi (l'espressione è di A. G. Bragaglia), come potevano non covarsi Trilussa? La sua scomparsa ci ha preso all'improvviso, e il dolore è stato grande. Qualcuno ha tentato nasconderlo in uno sfogo poetico, come Mario Ugo Guattari, uno dei migliori « romaneschi », il quale ha immaginato che, dopo la morte, *Maghi e fate - so' scesi ne la casa der Poeta, - co' la scala de seta, - da le città incantate; - e senza fa' rumore, piano piano, - hanno preso er Maestro pe' la mano, - pe' portasselo via - ner Regno de le Favole - dove tutto è Poesia*; e nel gran corteo che lo accompagna, *ce sta Meo - der Cocchio, er Generale, la Duchessa, - la sora Cherca, un diavoletto biondo, - l'Orco, l'Orchessa, - Broccolo, Giuocco, Cencio, er nano Ormè - e, dietro a tutti quanti, Chissenè. - A distanza, le Bestie: er Cane, er Gallo, - la Tigre cor Leone, - er Rospo, er Sorcio e l'Aquila. - In celo, tante bolle de sapone.*

Un mondo di sogno che, nella finzione sparisce *come urbbia ar sole, - ner Regno de le Favole, lontano...*, e, per magia editoriale, ci è ritornato ad un anno da quel giorno triste, condensato nel bel volume di *Tutte le Poesie*, edito dal Mondadori, di cui è stata distribuita alle librerie la terza ristampa, naturalmente purgata da quei pochi errori in cui era incorso l'anonimo compilatore delle note biografiche.

Trilussa aveva esordito nell'89 con una concessione al gusto dell'epoca, *Stelle de Roma*, tributo d'obbligo ai « mignani » trasteverini, al visetto « ciumachello », e ad altre simili cose retoriche. I versi, che risentivano del clima leggiadro creato dal Zanazzo ed ignoravano l'opera del Pascarella, ottennero un successo per così dire mondano: ebbero cioè risonanza proprio nell'ambiente al quale erano rivolti. Ma le recensioni che se ne fecero non sono davvero tra le più entusiastiche. Il poeta mangiò la foglia, si rimangiò pure la parola data di lodare in nuove *Stelle* altrettante giovanette romane, ed ebbe l'accortezza di cambiare rotta.

Egli era stato preceduto di poco dal *Duca Minimo*, pseudonimo sotto il quale celava la propria identità Gabriele D'Annunzio, brillante cronista mondano della Roma umbertina. Nel suo elegante volumetto ritroviamo infatti le stesse donne di cui l'altro s'era già occupato nelle colonne dei quotidiani, ma, a differenza del D'Annunzio, che, liberatosi dalla schiavitù giornalistica, tornerà a descrivere nei primi romanzi figure e fatti della « Roma senza lupa », della *emasculata* città lasciata in quelle pagine — Trilussa, poeta dialettale, saprà attingere nuova e diversa forza da ben altre manifestazioni, e, conseguentemente, rivolgersi ad altre mète.

Si rifece alle origini più sanguigne, se non più pure, del romanesco, passando repentinamente dalle predilezioni aristocratiche al gusto del popolo, dai palazzi principeschi a Piazza Pepe, dal madrigale all'almanacco. Così, nell'anno seguente, nacque *Er mago de Rborgo - Lunario pe' 'r 1890 in der parla romanesco scritturato da Padron Checco e Trilussa - Co' li pupazzi der sor Silhoutte*: ripresa di una pubblicazione annuale, interamente compilata da Adone Finardi dal 1859 al 1864. E, se dapprima si associò il Sabatini, pontefice

del folclore romano che aveva tenuto a battesimo proprio le *stelle*, nel '91 compilerà tutto solo, in prosa e in verso, l'almanacco grazioso.

Ebbene, chi aveva avuto il coraggio di ripudiare in blocco la sua « opera prima », non riuscirà a nascondere la sua predilezione per le poesie contenute nei due smilzi opuscoli, trascinandosele dietro per un sessantennio, sia pure sostituendo titoli e rimaneggiando versi, al fine di rispondere, col passar del tempo, alle rinnovate necessità dello spirito, per inserirle, ragionevolmente, nei frutti delle successive fasi di un ciclo evolutivo. Tattica che depone favorevolmente per una sensibilità autocritica, la quale, se tentava di adeguare la vecchia alla nuova e migliore produzione, non sempre riusciva ad aver ragione di quel legittimo attaccamento alle proprie cose, latente in ciascuno di noi.

Chi ha tempo, confronti il sonetto *La strega*, in quel primo lunario, con *L'indovina de le carte*, a p. 208 del volume mondadoriano: punto di partenza e di arrivo di una poesia che, oltre tutto, ha subito anche le varianti di tappa, costituite dal volume *Sonetti romaneschi* edito dal Voghera nel 1909 e dalla relativa ristampa del Mondadori, ricche anch'esse di ulteriori varianti. Metamorfosi che non poche altre liriche trilussiane hanno subito, come *L'acqua, er foco e l'onore* (p. 80), che il poeta volle pubblicare, sulla *Strenna dei Romanisti* del 1941, nell'ultima stesura, messa a confronto con il facsimile della pagina in cui apparve per la prima volta nel 1901, con illustrazioni di G. G. Bruno, nel volume del Voghera.

Tutto ciò risulta chiaramente documentato nel volume di *Tutte le poesie* di cui Mondadori ha appunto presentato la terza ristampa che comprende l'intera opera poetica accettata da Trilussa: poco più di 700 liriche di vario metro in oltre 800 pagine. In definitiva, i dodici volumetti già editi dal Mondadori, succeduto al Voghera, a cominciare dal 1922: *Lupi e agnelli, Le favole, Nove poesie, Le cose, I sonetti, Le storie, Ommini e bestie, La gente, Libro n. 9, Giove e le bestie, Libro muto* e *Acqua e vino*. La prefazione è di Pietro Pancrazi, le note e gli indici di Luigi Huetter; indici — dei capoversi, delle persone luoghi e cose notevoli, degli animali, dei vizi e delle virtù, delle poesie — coi quali si riesce finalmente a manovrare la produzione del nostro. Riguardo alla dizione e alla grafia dialettali di Trilussa, poichè esse variarono ed oscillarono nel tempo, sempre più avvicinandosi a quelle della lingua italiana, s'è voluto riprodurle di volta in volta quali le lasciò, senza uniformarle, affinchè — si avverte in una nota — anche questo aspetto dell'arte sua risultasse. Nè è stata trascurata la parte illustrativa, poichè Benvenuto Disertori ha disegnato l'indovinata sopracoperta, un anonimo ha inciso il ritratto del poeta per l'antiporta, e lo stesso Trilussa ha corredato il testo con una trentina di sanguigne.

In busta, oltre il facsimile dell'autografo di alcuni versi, quello di una lettera diretta da Trilussa ad Arnoldo Mondadori. Gustosa e preziosa epistola (il poeta era molto avaro di doni del genere) con la quale chiedeva il permesso di poter ristampare il *Campionario* presso l'editore Colombo, in una nuova collezione di Classici dell'umorismo, « dove non figurano — affermava con una certa trepidazione — che tre poeti: il Porta, il Belli e appunto l'autore... del *Campionario*. La scelta e la compagnia — continuava — non mi lasciano, il confesso, indifferente. E mi dispiacerebbe rinunziare alla soddisfazione di formare un tale ben assortito terzetto. Inoltre, sarei l'unico contemporaneo della Collezione », aggiungeva a rincarare la dose. E, dopo altre insinuanti domande, deciso: « Dimmi di sì al più presto! ».

L'edizione « riproduce il testo dei singoli volumi quale fu rivisto e curato dall'autore per le ultime edizioni Mondadori », e nel complesso — aggiungo — risulta come egli effettivamente la desiderò. Era davvero irremovibile nei riguardi del contenuto: niente *Stelle*, niente « *macchiette* », niente *l'ispa Teresa allungata*, e se qualcuno di noi obiettava che un'*opera omnia* doveva accogliere la produzione integrale di un autore, lui replicava pronto: — *L'opera omnia se fa pe' li morti, e io invece so' vivo.*

Mi recavo spesso dal poeta, anche perchè avevo avuto l'incarico di collaborare con Huetter, al fine di « determinare il più esattamente possibile la data di pubblicazione di ogni poesia ed il giornale o rivista in cui per la prima volta era apparsa ». Lavoro che doveva costituire la base di un indice cronologico, rivelatosi, in seguito, sul terreno pratico, di impossibile compilazione. Trilussa stesso lo trovò pedantesco e pretenzioso, e finì per convincere tutti a datare soltanto le poesie d'occasione, quelle cioè motivate da un fatto, incontro, ecc.; quelle, insomma, nelle quali la datazione risultava effettivamente utile all'intelligenza.

Io però avevo compiuto buona parte delle ricerche secondo le prime direttive, e ne riferivo a Huetter, ne parlavo con Trilussa; utile pretesto per agganciarmi ai ricordi che una parola gradita e opportuna non di rado riusciva a far sgorgare dal massiccio sertigno del suo riserbo. Una gran messe di poesie era stato possibile datare attraverso le annate de *Il Messaggero*, quelle della prima guerra mondiale o immediatamente precedenti. Non riuscivo però a spiegarmi la ragione di certi vuoti, nella collaborazione: uno o due poesie al mese, regolarmente, poi i versi di Trilussa sparivano all'improvviso, dalle colonne del giornale, e non si ritrovavano che qualche mese più tardi. Gliene chiesi il motivo, e venni a sapere che, a quei tempi, ogni poesia veniva pagata all'autore ben cento lire. Senonchè, gli impegni stipulati, non so bene se tacitamente o per iscritto, stabilivano che egli avrebbe dovuto pagare una penale pari all'importo di quel compenso se, entro i termini stabiliti, non avesse consegnato i versi.

— E la pago mai? — interruppi.

— *No!* — rispose con un sorrisetto che diceva tutto il piacere provato nel rievocare la faccenda —. *Quanno nun m'annava de scrive la poesia, io me squajavo, e nun me rifacevo più vivo finchè nun me richiamaveno co' le bone.* E cioè senza parlar più di penale.

Caratteristico e non isolato episodio della vita di un poeta, che, per ignorare il male e godere d'ogni possibile bene, riuscì a protrarre la *boheme*, durante sedici lustri, fino al limite dei nostri tempi, fin sulle soglie austere di Palazzo Madama.

Livio Jannattoni

VETRINETTA

BRUCCULERI – LUGLI – CHUN CHAN YEH – MASTRONARDI – PRAZ – RUSCHIONI

ANGELO BRUCCULERI: *Obiezioni del comunismo contro la Chiesa*. Roma, Civiltà Cattolica.

Il titolo stesso indica il fine pratico del libro. Esso non esclude ciò che più interessa, cioè le obiezioni della Chiesa contro il comunismo; mira, invece, a servirsene, come di un presupposto ben radicato, nei frequenti dibattiti, pubblici o privati, perchè « la menzogna espressa con audacia e col sussiego d'una verità indiscutibilmente evidentissima, con la persistente ripetizione e l'allettante frasario trova facile assenso fra le intelligenze indifese ». E', dunque, una raccolta di accuse arcinote (XXXI) seguite da altrettante risposte suggerite ad *uomini d'azione* ai quali riesca « malagevole consultare i ponderosi volumi e rendersi conto delle inconsistenti falsificazioni del vero perpetrate dai comunisti ». Anche molti uomini di pensiero se ne gioveranno ampiamente.

I. M.

●

MARIO PRAZ: *Lettrice notturna*. Roma, Casini.

Per dirne subito, sul tamburo, caratteri e ampiezza, fede e umore, ci serva Hopkins (citato dal Praz): « ...*nature is never spent; there lives the dearest freshness deep down things* »: « ...la natura non è mai esausta; la più cara freschezza vive nel fondo delle cose ». Altri riprenderà questo libro per recensirlo a fondo (ma chi può discorrere conclusivamente del saggista, la cui virtù principale è nelle aperture innumerevoli e indefinite?); a noi spetta dire intanto che il libro deve esser letto, e come debba esser letto. « Fiori freschi » (1943), « Motivi e figure » (1945) avevano già insegnato a intendere Praz come una sorta di scienziato-poeta che si finge pittore di nature morte: qualcosa del genere — ma l'opposto — di un Segato pietrificatore della vita. Con quel tanto di senso cimiteriale che gli proviene da educazione e consuetudini ben note, egli s'aggira tra « buone vecchie cose defunte e strane » (*armadio delle calle*), com'egli dice; o, per compiere il nostro discorso, tra cose apparentemente morte e impietrite: le palpa, le accarezza, v'alita sopra come un fiato di mago — infine, la magia è forza di convinzione e volontà di miracolo — e mostra che « il seme sepolto nella tomba del Faraoni era capace di fecondità anche dopo tremila anni ». Praz riconosce con Cecchi di non aver messo abbastanza « brio e mordente » nella traduzione di Lamb (« Saggi d'Elia »), al quale, come al Cecchi, dichiara modestamente di sentirsi tributario; vero è che riserbava il meglio di se stesso, appunto il mordente e il brio, non al traduttore ma al saggista.

« Quicquid recipitur secundum modum recipientis », egli dirà al *pater Elias* incontrandolo — il più tardi possibile — tra gli « spiriti magni ». Modifichiamo la immagine: un antico e finissimo cognac sembra sperduto nel fondo di un calice sproporzionato, ma i suoi vapori e la sua particolarissima tempra, acquistano valore, quasi diremmo risonanza, nell'ampiezza di quella... cassa armonica e per il calore delle palme che l'accarezzano.

Le calle di Praz, distribuite in tre « palchetti », si presentano nel nome di un ponte (Santa Trinita), affondano le radici (con « Lettrice notturna ») nel tempo della prima raccolta (1943), si concludono (« Per i posteri ») con le parole di Eliot: « Con questi frammenti io ho puntellato le mie rovine ». Togliete questi tre pezzi probabilmente funzionali, notate che gli altri son cento: vi prende il sospetto che Praz abbia scherzevolmente perfezionato il disegno della *Commedia*, e, fuor di scherzo, tentato *a posteriori* un raffinatissimo poema della decadenza, cosciente e amoroso rivendugliolo. Spizzichino soddisfatto d'aver palchetti in luogo di cantiche: non a caso, anche se per congenialità e predestinazione, ha scelto Lamb, invece che Virgilio, come « maestro e autore ».

Un *vade-mecum* di spunti freschissimi per scrittori ridotti all'asciutto: in ogni pagina scopri temi per almeno dieci elzeviri intelligenti. Un libro (come i precedenti citati) che non si consuma e non invecchia: lo rileggerai cento volte, sarà sempre nuovo.

V. C.

●

ADA RUSCHIONI: *Sommario di Storia della Estetica Letteraria*. Milano, Marzorati.

Negli « Studi di lingua e di letteratura italiana » diretti da Alberto Chiari, la Ruschioni ha esposto velocemente e compiutamente l'estetica dei Greci, dei Romani, dei cristiani, del trecento, dell'età umanistica e della barocca, e quella, più propriamente estetica, dei moderni, fino ai contemporanei (Croce, Gentile, epigoni, spiritualisti, neotomisti..... esistenzialisti, ermetici). E' un libro di esemplare chiarezza e onestà, ove, senza dichiarate propensioni o partigianerie, tutte le estetiche sono rigorosamente colte, al culmine del loro valore, e, per congruo effetto, al massimo della loro vitalità storica e concettuale. Come strumento di lavoro, è consigliabile a quanti debbano rapidamente sorvegliarsi in questa e in materie affini; ed è reso agevole da un indice dei nomi, e prezioso da bibliografie essenziali. Vorremmo che fosse notato e adottato nei Licei e nelle Facoltà universitarie, ove la chiarezza di idee, a proposito di estetica, è sempre stata ostacolata, sia dall'adesione di insegnanti a particolari filosofie dell'arte, sia dalla caotica esposizione di testi in cui l'estetica è subordinata o quasi inestricabilmente confusa con altre trattazioni.

F. R.

●

REMO LUGLI: *Le formiche sotto la fronte*. Torino, Einaudi.

Il lettore accetta memorie d'oltretomba o addirittura impressioni prenatali: ma in qual clima? Anche il Lugli è il narratore crudo, che ci costringe alla prima persona senza vera giustificazione. Immediatezza? Quale, se ogni pagina è minata dalla finzione? Il Lugli fa la storia di una famiglia di contadini, per bocca di uno di essi: il racconto delle angosce mentali che conducono una ragazza al manicomio, un giovinotto al suicidio, e il narratore (loro fratello) allo scoppio della crisi che lo assale, come gli altri, al ventottesimo anno d'età. Quando avrebbe narrato, e come avrebbe mai potuto narrare così lucido e consapevole? Si è tanto più esigenti, in quanto certi narratori non accettano e non rifiutano la partecipazione morale al racconto, e, propendendo per uno od altro *engagement*, flirtano ancora con l'obiettività flaubertiana: avversano l'estetica borghese e vagheggiano tuttavia, con errori e malintesi di ogni genere l'autonomia dell'arte.

Tra queste 170 pagine di psicopatologia, ce n'è di bellissime, ma tutte entro l'ambito particolare della malattia. Come storia di contadini, avvertiamo in essa la mancanza dei campi; come storia di povertà, vi spicca solo una famiglia miserabile, tutte le altre essendo benestanti o quasi; come documento di innocenza straziata dall'incomprensibile persecuzione del destino, è invece un libro ricchissimo e forte. Mitica è in esso la solitudine, e paganamente divinizzabile la disgrazia, per gente come questa, a cui l'autore non voglia concedere altro conforto che la bestemmia. Ma poichè la sola pietà sembra scaturire dalla donna che vuol dividere il destino del protagonista, dà gran fastidio esser costretti a vedere di lei, sia pur con gli occhi del povero pazzo, carne, sempre carne e per di più disprezzata. Eccellente la rappresentazione delle tre pazzie, stupendo il pasto durante la fuga, con la pagina tutta insaporata di salame e crescenta. Convenzionali molte altre cose a cominciare dal linguaggio lardellato di spregiature gratuite, nel solido corpo di uno stile per lo più consapevole e maturo.

V. C.

●

Natura facit saltus. La certezza del caso. Ed. Radio Italiana.

« Questo quaderno della RAI raccoglie due cicli radiofonici ed ha due titoli, che entrambi esprimono una contraddizione: verso un'antica sentenza il primo, in se stesso il secondo. E per contenuto ognuno appare discosto dall'altro ». Così G. Polvani, eminente scienziato, nella *Prefazione*. Niente paura, dunque. La sentenza classica: *natura non facit saltus* non è rovesciata dalla nuova scienza. Nelle conversazioni di Sborgi, Malatesta, Caldirola, Barigozzi, Ricci, Barié, Pastori e Polvani, ricorreranno spesso le espressioni più caute e, tanto per seguitare con le contraddizioni, agnosticamente scientifiche: si sentirà parlare di Natura, di necessità di natura, di inconoscibilità, di caso, di « forma probabilistica di conoscenza » che « ...rinnovando le posizioni stesse della gnoseologia, supera la cerchia dei fenomeni puramente fisici, fino a raggiungere la Filosofia e portarsi così al centro di tutta la conoscenza umana » (Polvani). I « procedimenti matematici che trovano nel calcolo delle probabilità la loro più alta formulazione » ci assicurano che « il *Caso*, operando veramente e sempre a caso, conferisce alle presentazioni fenomeniche quella unità statistica che costituisce l'umana certezza ». E qui t'accorgi perchè gli scienziati di passo più svelto abbiano già raggiunto la teologia, anzichè la filosofia.

Le conversazioni sono chiare e accessibili anche al lettore di media cultura: un autentico vanto del Terzo Programma.

INCAUDA

CHUN CHAN YEH: *Villaggio di montagna*. Roma, Macchia.

L'opera del N. è nata, come molti romanzi d'oggi, dal clima tormentato e sconvolto di guerre fraterne e straniere; e pur tuttavia l'autore, che è vissuto in questo clima non certo estraniandosi dal mondo esterno, ma anzi prendendovi parte attivamente, ci ha saputo dare un libro in cui anche gli episodi più sanguinosi sembrano sfumare in un'atmosfera di sogno.

Circa lo stile, si può dire che è il prodotto più appariscente di una perfetta fusione tra l'A. e i personaggi del romanzo, onde l'espressione ingenua e popolaresca.

Le stesse vicende della guerra che scoppia tra il vecchio regime e il comunismo dilagante sembrano delineate rozzamente e non comprese a fondo; ma qui non è lo scrittore che parla o esprime i suoi giudizi; è la voce di tutto un popolo scosso dai nuovi avvenimenti, un popolo rimasto ancorato alla tradizione e spaurito di fronte ad ogni novità.

Concludendo si può senz'altro affermare che questa è un'opera buona da parecchi punti di vista, a patto che non si legga con la prevenzione di trovarvi chiariti dei problemi politici o sociali: questi sono semplicemente narrati e con altrettanta semplicità vengono giustificati e risolti.

IVANA BIELLI

●

LETIZIA MASTRONARDI: *Il dominio degli Sforza e l'opera di Leonardo da Vinci a Vigevano*. A cura del Comune di Vigevano.

« A Leonardo da Vinci / nel V Centenario della Nascita / La Città di Vigevano / il cui nome ricorre più volte / negli scritti e nei disegni / di quel genio immortale / Lieta di averlo sovente ospitato / offrendogli anche lunga e dilettevole dimora / e d'essersi giovata dell'opera sua / di artista e di scienziato / sommo / Memore grata riverente / questo tenue attestato di omaggio / grande per l'amore che lo ispira / rivolge con trepida devozione / orgogliosa dei padri / che videro passare tra queste mura / tanto glorioso e incomparabile / Maestro ». Questa la dedica in forma d'epigrafe. Seguono interessanti capitoli su « Il dominio degli Sforza » e l'opera di Leonardo; tre appendici; un buon numero di illustrazioni bene scelte e bene stampate. Insomma, un contributo comunale intelligente e utilissimo alle onoranze nazionali che saranno ufficialmente concluse, a Venezia, da Francesco Severi.

PITTURA DI BARTOLINI

« Io mi son sempre rifugiato ad ogni colpo del destino, sotto le ali dell'arte delle figure: ed esse mi hanno sempre reso quei beni che, spirituali, sono i più atti a guarire anche i mali materiali ». Sembrano parole dettate da un filosofo antico o da uno di quegli uomini singolari (per esempio un Leon Battista Alberti) che, nel Rinascimento, ebbero così piena consapevolezza della spiritualità dell'arte da considerarla all'unisono con l'intima e personale moralità. E invece (la diamo ad indovinare tra mille) sono nientemeno che di Luigi Bartolini, scritte in una « confessione » che ha tutto l'andamento appassionato di una « lettera aperta », in occasione della sua importante e complessa mostra di pitture acqueforti, disegni alla Galleria del « Pincio » e intitolata: « Perchè la mia pittura esprime bontà e grazia ».

In verità, per chi abbia l'abitudine di considerare le opere d'arte come « oggetti » distaccati dalla vita, ricorrere alla conoscenza dell'artista per quel tanto che ci risulta dalle sue stesse manifestazioni umane, può sembrare quanto mai arbitrario e pericoloso, come avviarsi ad una esposizione dopo aver preso contatto con quello che lo artista scrive dell'arte e, quindi, di se stesso. Ma, a parte il fatto che, anche a proposito di artisti del passato, l'indagine sulla loro umanità ci è sempre sembrata piuttosto utile se non addirittura necessaria, nel caso di Bartolini si rischierebbe di equivocare grossolanamente se ci si accostasse alle sue belle e profonde acqueforti (tre le cose migliori che il nostro tempo possa offrirci in questo campo) ai suoi dipinti concitati e volitivi, ai suoi disegni vigorosi, senza sentire, efficacemente viva e valida, la personalità dell'autore che si muove e polemizza, che scrive con geniale slancio e accorata amarezza che, insomma, partecipa alla vita nella sua totalità, ogni volta riproponendoci la grave e pure inderogabile esigenza dell'espressione per mezzo di segni, colori, immagini, concetti.

Nè ciò va inteso come un completamento o semplicemente orientamento di fronte alla sua ricca e fervida individualità; (è tale infatti, il grosso errore in cui si cade anche a proposito di grandi artisti del passato) ma proprio come necessità di prender contatto con la natura di quei problemi che si agitano nella sua fantasia e, di volta in volta, prendono forma nelle opere figurative o nelle pagine scritte.

Allora qualcuno insinuerà: « Bontà e grazia in Bartolini? » e vorrà riferirsi a quel tono di scontento e di esigente istanza che sembra caratteristico di lui, singolarmente preoccupato che il mondo (distratto, apatico, insensibile) si accorga dell'arte più a fondo e si arresti nel frenetico destino del dinamismo moderno a contemplare la bellezza della Natura, ad intendere la spirituale poesia della creazione disinteressata e beatificante. Ora, proprio questa opinione che l'artista ha lasciato si formasse attorno a lui, se corrisponde ai superficiali rapporti e contatti tra gli uomini, è del tutto errata quando ripensiamo l'arte sua e il suo quotidiano modo di viverla intensamente, con quella pienezza che è sempre l'aspirazione di ogni vero poeta o pittore e che ha bisogno di quell'isolamento nella ricerca del « tempo » più adatto al proprio ritmo fantastico, quale non si trova nel confuso e febbrile agitarsi del consorzio umano.

D'altra parte Luigi Bartolini è troppo dotato di qualità umanamente affettive per ricorrere ad un ascetico e astratto isolamento dove l'arte rischia d'esser prodotta « in vitro » come in una esperienza chimica; di qui la posizione di contrasto tra l'uno e l'altro dei suoi atteggiamenti, troppo frettolosamente scambiati per orgoglioso egocentrismo. Non si può, infatti, dubitare della sincerità accorata delle sue pagine nelle quali tenta un richiamo all'arte come tramite della bellezza e spiritualità del mondo, pagine in cui si leggono brani commossi come il seguente: « ed in quanto alla pittura vi dirò anche di più: è osservando le cose con il suo spirito ineffabile, che esse appaiono accettabili, degne di essere vissute, care ed adorabili, Era l'osservazione dell'artista che rivelava bellezze già passate indifferenti dinanzi ad occhi volgari ».

Del resto, la sua mostra al « Pincio » appunto perchè raccoglie espressioni varie, dal semplice schizzo al quadro compiuto, può aiutarci ad intendere meglio la sua natura d'artista e renderci ragione, pensiamo, anche di quel tanto di brusco, impetuoso e polemico che è contenuto negli articoli, nei saggi, nei racconti di lui.

●

Il visitatore ignaro, pur ammirando la forza espressiva che traspare da queste tele e dai fogli incisivamente tracciati, potrebbe trovarsi imbarazzato di fronte all'aspetto di momentaneo appunto, di « foglio d'album » che molte opere esposte sembrano presentare: come se l'artista avesse voluto dir tutto di sè, e che ritenesse necessario documentarsi sullo sviluppo delle sue idee grafiche e pittoriche. Ma bisogna esigere da se stessi, in certi casi, una sagacia di osservazione che vada oltre l'apparenza di semplice notazione mnemonica che, qui, ha ben altro valore e significato: proprio un brano della sua « confessione » di cui si stava parlando, può servirci di commento: « . . . la Pittura è un estro e non una didattica. E' una rivelazione: e non l'una o l'altra teorica. Del resto, lo dice Socrate, rivolgendosi a Critia: la pittura non è un metodo è un *estro* ».

Ecco che la fede piena nell'arte come « estro » non consente al nostro pittore di procedere ad una successiva distensione del momento della « folgorazione » (come altri direbbe) in un ritmo più lento e sistematico; la verità della intuizione plastica e poetica è nella profondità di un attimo intensamente vissuto come arte, o poco più: di qui la necessità di uno stile semplice e mordente, estremamente pronto a riassumere il valore emotivo dell'immagine. Quando Bartolini disegna, l'immediatezza dell'espressione è sorprendente; si prenda, ad esempio, un foglio con pochi tratti a carbone intitolato: « Lungotevere Angelico »: sono due studi rapidissimi e nervosi di innamorati appoggiati al muretto del fiume. Non si tratta di un gruppo di schizzi in vista di un quadro futuro, ma della definitiva forma che l'immagine può raggiungere sotto la spinta dell'intuizione: poeticamente parlando, diremo che ciò equivale ad un breve componimento lirico, forse neppure un sonetto.

Quasi tutte le stampe hanno un carattere analogo e talvolta sembrano voler suscitare un completamento fantastico nell'animo del riguardante con la ripetizione della stessa immagine di poco variata, ripensata e lavorata con affettuoso attaccamento.

Più difficile è rendersi conto di ciò che avviene in certe pitture, sopratutto in quelle che, per essere di grandi dimensioni, mostrano più allo scoperto lo stile largo e « compendiario » dello artista. Egli per quanto giustamente stimato e ricercato come pittore, non nasconde talvolta un certo cruccio per la preferenza accordata, da alcuni, alle sue incisioni, ai suoi disegni.

Ma se tale incertezza può essere sorta di fronte a qualche sua tela veramente « abbreviata », questa volta, tra le opere esposte al « Pincio » ci sono di quelle tele che rivelano un pieno valore pittorico, anche attraverso la fierezza dei colpi di pennello e la sintesi del tratto espressivo: il « Vassoio celeste » che è del 1950, appare tutto conchiuso nei suoi limiti formali che spiccano dal rapporto reciproco dei volumi in una accentuazione vigorosa e plastica, « L'aurora nel letto » composta con felice intuizione ambientale e risolta bravamente con quel « disegnare dipingendo » che sembra una moderna parafrasi del « recitar cantando ». Meno penetrato, forse anche nell'intenzione di dar posto al colore disteso nella sua semplicità, il nuovo quadro della « Marina rocciosa » (1952).

Ma di tutti i quadri esposti vorrei che il visitatore osservasse quel « Ritratto del poeta Volponi » (1952) che è l'opera più compiuta e segna, io credo, il punto di maggiore intensità di stile in Bartolini: in essa quella urgenza di significato umano che preme nella sua fantasia ha trovato una felice e spontanea traduzione, sicchè la materia pittorica appare più commossa dall'intimo significato dell'immagine, che dalla vigorosa bravura dell'artista.

Valerio Mariani

Luigi Bartolini – Ritratto del poeta Paolo Volponi (olio)

Luigi Bartolini – Anita e Luciana (olio)

PERCHÈ LA MIA PITTURA ESPRIME BONTÀ E GRAZIA

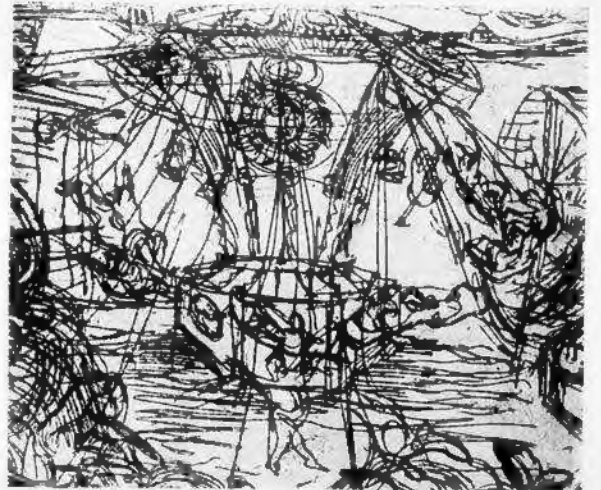
Credo d'avere, della Pittura, un concetto diverso da quello degli avanguardisti che hanno infuriato negli ultimi cinquant'anni. Credo, anzi, d'avere della Pittura un concetto più originale di quello loro.

Essi pensano che la Pittura sia uno spaccar montagne, una bomba atomica addirittura. E, tutti gonfi quali rospi infilzati in cima a lunghe canne, così, da cinquant'anni procedono facendo ridere da un lato i dotti e dall'altro gli ignoranti. Siamo in molti che, ormai, sorridiamo a proposito delle avanguardie. D'altra parte, a Parigi, fabbrica delle mode artistiche, l'avanguardia non macina più, giacchè i francesi si sono ben accorti, in questi ultimi dieci anni, del danno arrecato alle arti delle figure dall'eccessivo teorizzare, didatticheggiare delle loro mode (le teoriche essendo tali che per una illazione sbagliata si sdrucciola nell'annientamento dello spirito della Pittura). Che la Pittura è un estro e non una didattica. E' una rivelazione; e non l'una o l'altra teorica. Del resto, lo dice Socrate rivolgendosi a Critia « la pittura non è un metodo, è un estro ». E' un umore delle anime innamorate. Per me, poi, è un esercizio di bontà, è un culto della bellezza naturale. Ma no, essi dicono che il libro della Natura è vecchio, stracciato, logoro, consumato, tarlato e che nè volti umani nè paesi nè figure possono più interessare i « grandi » artisti del nostro fosco presente (fra il lustro e il brusco fosco presente disumano, senza più un respiro, un riposo, una cordialità). Io, invece, credo che i « grandi » artisti che la pensano al suddetto modo siano presso a poco dei piccoli cafoni, ignari del senso della cara ed amorosa umanità; punto buoni; ma diplomatici e frequenti compilatori anche di lettere anonime: quelle tali lettere anonime che regolarmente giungono contro di me, ai direttori di giornali (e che me lo hanno persino testimoniato per iscritto).

Perchè siete così cattivi, così piatti, così diplomatici? Provatevi a vivere come me, da artista; scocciatevi come me, le ossa; ma che io non vi sappia più nè insulsi, nè diplomatici. Ecco, intanto, perchè fugge da voi la santa ispirazione! Fugge da voi come la moglie che abbandona l'impotente marito. Tornate buoni! Fatevi il segno della croce. Ormai è da cinquant'anni che bestemmiate. La Natura sarebbe, secondo voi, un libro stracciato, logoro, guasto, ecc., ecc.?; ebbene, quando un vestito si è lacerato lo si getta via. Miei cari, se la Natura è un libro logoro e stracciato, se non v'interessa più, per piacere, sortite fuori dalla Natura. E, cioè, scoppiate, ammazzatevi, suicidatevi, astraetevi, ma perdavvero: ammazzatevi, ma sul serio. Io, invece, non avrei alcuna intenzione d'abbandonare il caro, il tenue, l'ilare, il tire-lire chanteclair mio mondo, e che pratico ormai da molti anni; e che m'ha reso il vero conforto umano ogni volta che le ire mondane hanno imperversato contro la mia persona. Io mi son sempre rifugiato, ad ogni colpo del destino, sotto le ali dell'arte delle figure; ed esse mi hanno sempre reso quei beni che, spirituali, sono i più atti a guarire anche i mali materiali. Ecco perchè amo dipingere: per astrarmi e rientrare nella natura d'Adamo e d'Eva. Per ignorare questo poco pulito mondo, pieno di parassiti, di degenerati, di bari, d'impostori, di vanitosi, di istrioni, di beceri, di ladri (e non soltanto di biciclette). Quello che è peggiore è, infatti, il tentativo che compie il mondo volgare cercando di fare a meno delle arti delle figure: innocentemente professate dagli uomini buoni per circa quaranta secoli; tanti quanti son quelli presso a poco trascorsi dall'epoca dei Trogloditi all'epoca dell'insabbiamento della povera creatura umana e della sua prigionia fra gabbie di ferro, rotaie di ferro, tunfo di ferro: mentre noi siamo un delicatissimo tessuto di nervi, un composto mirabile di fragili ossa, di tenui tessuti, d'umori delicati. Se voi meccanizzerete l'amore, addio alle Anne Stickler, addio alle belle passeggiate in campagna, addio all'aria respirata, bevuta, come in una coppa di champagne. Vivrete fra il vostro raziocinare (punto poetico), come i lombrici. Vivrete, fra il vostro « utile gelido », quali bestie da soma. Vivrete dimenticando che la esistenza è un sogno breve; è un sogno che a noi è caro quanto un velo, velo che giova a nasconderci la tristezza dell'essere per terminare con il non essere. Ergo: il pittore non deve supinamente seguire codesto tempo di peccato. Nè deve, il pittore, rappresentare, su grame tele, codesto tempaccio che abbatte boschi, cancella ruscelli, geometrizza il vago verde affinchè ogni metro quadrato risulti più utile alla disgraziata umanità: la quale, viceversa, farebbe molto meglio a tornare alla sacra aristocrazia delle idee, mettendo al mondo meno bocche inutili, e riducendo l'obbligo del lavoro a sole tre ore giornaliere: affinchè la creatura umana potesse tornare alla sua naturale consistenza; dico alla sua divina ragione e che consiste nella contemplazione. Voi, invece, non avete più tempo per contemplare. Voi non aprite più un libro. Voi non avete più tempo di andare a passeggio pei campi. Voi non avete più desiderio nemmeno di coltivare, nella vostra cittadina altana al settimo piano, un centinaio di vasi di fiori. Il cittadino, mimetizzandosi, è diventato una macchina. Sorte di sera dagli uffici o dalle fabbriche e non cerca più se non divertimenti a tiro rapido. La morale (cosa ben diversa dal pregiudizio morale, e che anzi rappresenta un'opposizione virile al pregiudizio volgare) è andata a farsi benedire.

Infelici! Vi siete data la zappa nei piedi dal tempo in cui avete abbandonato il fior fiore delle umane lettere, dal tempo che avete abbandonato il culto delle arti; culto che significava sopratutto contemplazione assidua ed instancabile. Ed in quanto alla Pittura vi dirò anche di più: è osservando le cose con il suo spirito ineffabile, che esse appaiono accettabili, degne d'essere vissute, care ed adorabili. Era la osservazione dell'artista che rivelava bellezze già passate indifferenti dinanzi ad occhi volgari. Cosicchè la pittura costituiva un culto, una ragione d'esistenza nobile; mentre l'opera importava quale testimonianza di vita vissuta dal pittore con una nobiltà inusitata dagli uomini volgari. Voi della pazza avanguardia, volete esprimere il vostro tempo! E se il vostro tempo fosse sterile cosa dipingereste per esprimerlo?

Continua a pag. 5

Luigi Bartolini

Luigi Bartolini – La giostra (acquaforte)

NOVITÀ IN LIBRERIA

STA IN NOI LA GIUSTIZIA

Quest'annata letteraria ormai quasi conclusa, piuttosto caratterizzata dalla assenza di grossi nomi, o diciam meglio di libri d'impegno (e ne son trapelate incertezze e perplessità ad ogni scadere di premi), è stata tuttavia ricca di opere dovute a giovani e giovanissimi, nel senso letterario se non anagrafico: non c'è stato editore, da Einaudi a Mondadori, da Bompiani a Rizzoli, che non abbia allineato, fra le novità, nomi ed opere di autori sconosciuti, o comunque non ancora arrivati al libro. E tutto ciò è forse più indicativo, e testimonia una specie di fermento, e come un'involontaria pressione ad allargare il cerchio (non troppo vasto, checchè se ne dica o sembri) dei narratori italiani.

Anche è dato cogliere, dalla lettura di essi, un lento ma sicuro distacco dalle formule del neorealismo, su cui molta giovane narrativa nostrana si era esercitata, in questi anni appena passati, per una naturale (ma talvolta equivocata) esigenza di documentazione. O, per essere più esatti, la materia trattata da questi giovani è ancora presa dalla cronaca, ma si sente, nella impostazione dell'opera, una scelta e non un'imposizione, e c'è, piuttosto che la spavalderia di fare il nudo cronista, un sottinteso giudizio, un bisogno di risalire alle cause, un impegno quasi morale, e una maggiore e più sincera ricerca di umanità.

Un esempio per tutti, forse il più adatto al discorso avviato sin qui: la lettura del romanzo di Gino Montesanto, *Sta in noi la giustizia* (Rizzoli editore), che con il bel libro di Cassola ed altri giunse secondo alla penultima edizione del premio Venezia.

La materia, e i personaggi che vi si muovono dentro, son quelli del clima dell'immediato dopoguerra: ci sono il reduce, l'arricchito con i traffici illeciti, la miseria del paese colpito, le truppe d'occupazione, la prostituta, il sergente polacco, il ballo. Insomma, si penserebbe subito al solito armamentario dei neorealisti. E invece provate a leggere, e provate a realizzare l'impressione prodottavi dal racconto: quei personaggi, che pure sono usuali, vi si muovono davanti come per la prima volta: perchè per la prima volta essi entrano, nella nostra giovane letteratura, come personaggi, e non più come manichini, e tutta la vicenda ne acquista una sua luce tersa e gentile, come vista a distanza. Intendiamoci: non sfocata, ma ricreata, ridata fresca e nuova e, finalmente, umana. Quel che più colpirà il lettore, in questo romanzo, è la sintassi dei sentimenti: così pudicamente accennata e articolata, da parer gracile, a volte: ma è l'apparente gracilità di certi magri, che sembrano solo ossa e pelle e invece sono tutto un fascio di muscoli. Vedete i rapporti tra Bina e la vecchia suocera, tra Bina e Andrea (le visite di Andrea al sanatorio), tra Andrea e Anita, tra Anita e il polacco: e, soprattutto, i rapporti di tutti i personaggi fra loro, le donnette al mercatino, i pescatori alla cooperativa, gli uomini alla trattoria: quel senso, quasi fisico, di solidarietà umana che lega questa gente, e che sovente tocca le corde d'una dimessa, umile poesia, è cosa nuova, e del tutto rivelatrice, nell'opera di un giovane che ha saputo rifuggire da ogni compiacimento e da ogni effetto. E se questo è avvenuto non per scaltrezza, ma per libera elezione, diciamo pure per istinto (e sottintenderemo così il mondo e le possibilità di Gino Montesanto), tanto meglio, il piacere è doppio e ci rende fiduciosi sugli sviluppi del giovane scrittore romagnolo.

Altro che neorealismo, dunque! Del neorealismo, se mai, il Montesanto ha saputo prendere il meglio: certe aperture di capitoli (l'ottavo, il sedicesimo, il tredicesimo, per indicarne alcuni), certo vigore scarno ed asciutto della ambientazione (il sanatorio, la stanza di Anita, l'andata in bicicletta ad Igea), che spesso ci hanno ricordato le più felici inquadrature di un Rossellini o un Lattuada o un De Santis. E, forse, del neorealismo, Montesanto ha preso anche, involontariamente, certa nascosta polemica. Tutto il libro è in chiave sociale, ma come sinceramente espressa là dove è più sottintesa dagli sviluppi della vicenda: mentre quando l'autore ha voluto deliberatamente suggerirla (la visita di Andrea al commendatore), si sente subito che la pagina diventa approssimativa, il personaggio si fa generico, il tono generale subisce una forzatura.

Anche la storia del portafoglio pescato addosso all'annegato, e la conseguente crisi di coscienza del protagonista, pur se meglio articolato danno una leggera idea di appiccicaticcio. E che il Montesanto, sin lì, ci aveva adagio condotti per mano ad esplorare un piccolo quieto mondo provinciale, adagio aveva presentato personaggi e sentimenti e vicende, sempre col soccorso d'una notazione pacata, e noi avevamo capito in lui — come siamo sicuri che sia — l'autenticità d'un narratore lirico, e non sembri paradossale l'accostamento. Vogliam dire, insomma, un narratore sensibile alla suggestione dei piccoli fatti della vita quotidiana. Anche la miseria: non era gridata, ma solo raccontata. E perciò tanto più risolta.

Invece la faccenda del portafoglio è un poco come un urto, nel quieto svolgimento della storia: fortuna per noi, e più per Montesanto, che l'equilibrio si ritrova subito. Andrea, Bina, Anita, Mitri, la vecchia madre di Andrea, sono figure quotidiane, non potrebbero reggere al peso d'un fatto più grande di loro. Ce li troviamo accanto e ne dividiamo i piccoli drammi: quando nella vicenda s'insinua l'interferenza d'un più grossolano conflitto, rischiamo di perderli di vista: rischio per fortuna passeggero, non più che l'annuvolamento d'un'ora in una mattinata di sole. Abbiamo fiducia, in Montesanto; il suo primo libro è più d'un tentativo; annuncia un mondo, e uno scrittore, di cui si può dire che la nota più rilevante sia la carica d'umanità. Dio sa come ne abbiamo bisogno, oggi.

Michele Prisco

COMMENTO A CAPRI

Fra le carte inedite lasciate dal compianto Norman Douglas, esistevano anche queste, ora raccolte col titolo *Footnote on Capri*, smagliante libriccino pubblicato in questi giorni da un noto editore di Londra (1).

L'autore confessa per prima cosa che essendo molto avanzato di età, aveva deciso di separarsi per sempre dalla penna, quando un bel giorno un mazzo di fotografie davvero impressionanti, mostratogli dal fotografo Islay Lyons gli risuscitò la tentazione. E sentì ch'era suo dovere illuminare ulteriormente le vedute della sua isola prediletta con un poco di storia. Così ne è nato un volumetto delizioso, la cui metà è giustamente occupata da una serie d'istantanee capresi, panoramiche e locali, di grandi contrasti e rilievi. Il sole vi gioca come il solito una parte preponderante, specie nelle sistemazioni del chiaroscuro, senza però che vi sia mai nulla di sfocato. Certo, il bianco calcinoso delle case può essere di una monotonia abbagliante. E tuttavia fino ad ora non esisteva una Capri resa così superbamente nelle sue immagini intime, ma anche nei suoi strapiombi, prominenze e frastagliature. Fra le più suggestive rileviamo quella di un gruppo di vendemmiatrici, ognuna con la sua cesta di uva sul capo, mentre posano per un momento irrigidendosi come cariatidi; e si pensa alla lievità ristoratrice di quel celebre vino bianco.

Lo scrittore? Cosa fa lo scrittore? Col suo franco cipiglio che gli era familiare — scetticismo senza ironia — (chi lo ha conosciuto può attestare ch'egli scrive come se parlasse, e senza mettere in moto finezze stilistiche che non calzino con lo acume dell'osservazione) egli smonta una per una le leggende e le superstizioni che si vennero incrostando durante i venti e più secoli di storia, sugli scogli, di questa isola famosa. Finanche le orgie di Tiberio nella sua Villa di Capri, alla luce della critica storica più recente, si risolvono in tradizione, e quindi, per buona parte, invenzione. Tutto ciò contraddice Svetonio. Ma Svetonio dal canto suo contraddice il temperamento complesso di Tiberio. Per il resto, e per ciò che riguarda il sensazionale, tutta la storia dell'isola, lascia a desiderare: un po' perchè non possiede un colore suo proprio, una sua vitalità caratteristica, come potrebbero averla, ad esempio, Sorrento o Positano. Fin dal tempo della Grecia, essa fu considerata il paradiso delle vacanze, e sicchè vi si avvicendarono senza tregua uomini di genio. Fu prospera al tempo della Repubblica di Amalfi. Questo è assodato. Nel 1808 l'isola fu occupata dall'alto ufficiale inglese Hudson Lowe (successivamente aguzzino memorabile di Napoleone a Sant'Elena) che prese a fortificarla, con l'intenzione di farne una seconda Gibilterra. Ma all'appressarsi delle truppe francesi intervenute per espugnarla, Hudson Lowe si addossò una scarica di fucilate, per disgrazia andate a vuoto, solo perchè il suo uomo di fiducia (un italiano), accortosi del pericolo, gli dette in tempo uno spintone che lo mandò a rotolarsi all'altra estremità della stanza. Così commenta l'episodio, l'autore: «Mi dispiace che i colpi non raggiunsero il bersaglio. La difesa di Capri sarebbe allora passata nelle mani di uno dei suoi più competenti e coraggiosi subordinati, e la storia di Napoleone a Sant'Elena non avrebbe macchiato il buon nome dell'Inghilterra».

Fra i mali cronici di Capri l'autore annovera, e ne è accorato al pari di Axel Munthe, la crescente rarefazione, anzi sparizione degli uccelli. (Per i capresi gli uccelli non sono come per gli anglo-sassoni, ornamenti della natura, ma pura e semplice selvaggina). E produce persino una statistica di quanti pivieri, e allodole, e starne gli fu dato di vedere nel giro di poche stagioni. E' una statistica allarmante.

In ultimo, egli si rammarica che la vita genuina dell'isola, cioè a dire, quella laboriosa dei pescatori e dei contadini, si vada fatalmente eclissando. Il paradiso ora subisce una metamorfosi accelerata, di cui è impossibile arrestare il processo, dacchè si è venuta sviluppando una febbre snobistica di curiosità, specie americana, per Capri. L'isola, egli afferma, corre ora il rischio di trasformarsi in una seconda Hollywood. Ed è un pronostico desolante.

Gino Nibbi

(1) *Footnote on Capri*, by Norman Douglas; London: Sidgwick & Jackson Ltd. 6/-.

UN LIBRO AUTOBIOGRAFICO

E' noto che in tempo di crisi l'autobiografia assume un valore particolare di contributo alla chiarificazione di una società e di un costume, di testimonianza viva e insostituibile di una condizione di vita; non poche infatti sono state le opere autobiografiche di questi ultimi anni, ma questo diario di Raul Lunardi (1) non ha il carattere mitico delle confessioni di Vittorini, Pavese o Pratolini, nè quello squisitamente letterario (di derivazione «solariana») di un Soavi: si tratta di una testimonianza intesa in senso nuovo, ampiamente sociale, ricca di una sincerità umanissima e niente affatto indulgente a schemi e moduli stilistici.

I temi fondamentali del libro possono illuminare in questo senso il lettore perchè in margine alle due vicende, che costituiscono il nucleo di esso, si inseriscono man mano le notazioni di una sensibilità scoperta e tutta europea, propria di un uomo di cultura della generazione di mezzo, in cui la guerra ha eccitato, come potente reattivo, la revisione totale della società e dei rapporti fra gli uomini.

A rendere ancora più forte questo urto continuo con la realtà brutale e senza senso di una guerra in cui il Lunardi ha dovuto, suo malgrado, recitare, come ufficiale, la parte dell'occupante (e qui non è fuori luogo un richiamo a Vercors, un Vercors magari a rovescio) è poi la particolare natura dell'autore, portato alla contemplazione, ad un ideale idillico di vita, alla trasfigurazione del paesaggio e delle persone a lui care, come ad esempio Mizzi, la ragazza croata sulla cui ingiusta morte è imperniato il primo racconto. E le pagine si infittiscono degli elementi propri della problematica dell'uomo europeo d'oggi, tanto più acuta, quanto più raffrontata continuamente a luoghi e cose, persone e natura proprie del clima fatalistico dei Balcani, già vicino all'Oriente: ma sugli altri torna sempre più forte il motivo della responsabilità collettiva, che genera a sua volta, come è naturale, quello dell'uomo nel suo rapporto con Dio. Vorremmo a proposito poter citare le pagine sofferte e nate dal cuore in cui l'autore registra le sensazioni che nascono in lui alla morte di Mizzi (uccisa ingiustamente dai partigiani slavi perchè sospettata di collaborazionismo), il dolore per questa morte di cui si sente indirettamente responsabile, il colloquio con il sacerdote, simbolo del buon senso e del conformismo di certi religiosi che rimandano a Dio le soluzioni dei «terreni problemi», e infine la reazione alla freddezza del capitano Derrico, campione dell'egoismo gretto e insensibile di tanta parte del genere umano. Qui è chiaro che il Lunardi cerca una misura di umanità che possa sfuggire agli schemi e ai moduli, e questo è il centro psicologico dei due racconti: qui infine è la soluzione naturale del libro, che non risolve perchè non può risolvere tali problemi a patto di peccare di semplicismo, ma suggerisce una lezione di umana sincerità tanto più forte quanto più sottintesa.

I pregi stilistici di questo diario, di cui abbiamo potuto tracciare solo una linea schematica e approssimativa per la sua stessa natura critica, sono da ricercarsi in una scrittura dimessa e semplice, ma dotata tuttavia di un suo lirismo malinconico, che dà alla frase una modulazione aperta e spontanea e toglie alla riflessione ogni durezza. A rendere ancor più caldo e triste questo lirismo intervengono spesso i ricordi dell'infanzia, testimoni di una sensibilità precoce e dominati da quel senso del meraviglioso-pauroso, che torna sempre nei momenti più distesi della narrazione, e riallaccia l'età favolosa a quella della maturità, contribuendo così a dare un'unità particolare al tutto.

C'è insomma un accordo interno fra lo stile e la sostanza del libro, fra la frase e la riflessione, fra la parola e il moto dell'animo: e lo stesso tono pacato e pensoso domina nell'uno e nell'altro campo dando alla forma e al contenuto una funzionalità davvero esemplare. Il Lunardi, è chiaro, non vuol comporre la bella pagina; ma ciò non toglie che il suo racconto non abbia le carte in regola per un giudizio strettamente critico: quel particolare tono di dettato, la costruzione sobria e completa del personaggio dall'esterno all'interno, la resa dei sentimenti, l'accordo fra natura e stato d'animo, e infine il rigore e la misura che tolgono al racconto ogni sospetto di moralismo e di cerebralismo (vizi potenziali di tal genere di scrittura) sono a nostro avviso i punti positivi, dal lato stilistico, di questo libro.

Giustamente la nota editoriale definisce questa opera «saggio», sospesa com'è fra il racconto puro e il diario spirituale, e ci sembra che ci sia in questa definizione una presa di posizione, che ha il suo valore se si pensa appena alle questioni, oggi tanto dibattute, sulla funzione della letteratura nell'ambito della vita sociale, e sul rapporto fra l'uomo e il letterato.

Concludendo vogliamo ancora una volta indicare il valore di questa testimonianza che indica una strada nuova nel campo dell'autobiografia: ad un certo punto della nostra storia letteraria ultima, è stato necessario abbandonare la bella pagina, per volgere lo sguardo più dentro a noi e intorno a noi, e venne il neorealismo con pregi e difetti, vizi e virtù. Ma gli epigoni fecero quasi rimpiangere la prosa di arte e la misura eccezionalmente alta che si era raggiunta prima della guerra in fatto di stile: pochi libri hanno saputo fondere le esigenze dell'uno e dell'altro movimento: ci sembra che fra questi siano da annoverarsi questi due racconti di Lunardi, che hanno fra l'altro il grande merito di forzarci a riflettere su problemi, alla cui soluzione è affidata la nostra sorte. Problemi, ripetiamo, che nessuno può presumere di risolvere da solo, ma che è bene diventino patrimonio comune.

Alberto Sensini

(1) R. Lunardi - *Diario di un soldato semplice*. Editore Einaudi, Coll. «I Gettoni», Torino 1952.

VETRINETTA

BATTAGLIA – CALLEGARI – CASNATI – COSTANZO – LOMBARDO RADICE – VILLEDIEU

Felice Battaglia: *Lineamenti di storia delle dottrine politiche*: 2ª edizione, Milano, Giuffrè.

A quindici anni dalla 1ª edizione, rapidamente esaurita, l'Autore, cedendo alle sollecitazioni del dott. Giuffrè, ristampa il suo volume, integrandolo sia nella prima parte dei «Lineamenti di storia delle dottrine politiche» che nella parte bibliografica. Quindici anni — confessa l'illustre professore — non sono passati invano; e il suo ottimismo idealistico non poteva non incrinarsi. Tuttavia, pur non condividendo più l'impostazione speculativa del suo lavoro, ha ritenuto di lasciarne intatta la struttura. Il volume che è «un vero e proprio bilancio critico dello sviluppo degli studi di politica sotto il profilo speculativo, scientifico e storico nel sec. XIX», opportunamente aggiornato, è strumento indispensabile di lavoro per tutti gli studiosi di scienze politiche che, da anni, ne attendevano la nuova edizione. Un ricchissimo indice di nomi ne rende agevolissima la consultazione.

U. P.

•

Quaderni di Ricerca. Democrazia Universitaria. Roma, F.U.C.I.

Nella collezione «Quaderni di Ricerca» serie «Università» la Federazione Universitaria Cattolica Italiana, espone, con questo volume, il proprio pensiero sugli organismi rappresentativi studenteschi e sul loro significato nella esperienza degli ultimissimi anni. Gli studenti cattolici, attraverso la F.U.C.I. e l'Intesa da essi creata, come sforzo unitario di tutti gli universitari, di collaborazione con quanti vogliono difendere il metodo democratico e di necessaria intesa coi docenti, hanno dato uno dei pochi esempi di rinnovamento in senso democratico della vita italiana.

Superare il goliardismo gaudente di vecchia maniera e, insieme, l'indifferenza pacifica o colpevole di troppi studenti; fare in modo che la rappresentanza universitaria diventi la voce dei migliori, valorizzare gli aspetti positivi della democrazia, combattendone le forme deteriori, per una necessaria educazione politica dello studente universitario: questi gli scopi della F.U.C.I.

Il volumetto informativo sulla nascita, sviluppo, struttura e funzione degli organismi rappresentativi, sui rapporti studenteschi internazionali, affronta anche l'esame dei problemi attuali più importanti e presenta proposte di soluzioni per migliorare le condizioni degli studi. Quanti si interessano dei problemi dell'Università e della sua nuova esperienza democratica troveranno in questo volume una autentica documentazione della vita universitaria d'oggi.

U. P.

•

Gius. Lombardo Radice: *Pedagogia di apostoli e operai*. 2ª ediz. Bari, Laterza.

Questo assai noto volume, raccoglie scritti di varie date e di vario argomento ma tutti ispirati da quella sensibilità per l'infanzia e desiderio di rinnovamento dei metodi dell'insegnamento elementare, che furono caratteristica di quell'ingegno speculativo e appassionato uomo d'azione che fu il Lombardo Radice. Contro le costruzioni didattiche spesso arbitrarie della pedagogia scientifica e sperimentale, l'Autore sbarazza il terreno da idoli ed equivoci, esaltando negli apostoli ed operai, di cui studia il pensiero e l'azione, (Pestalozzi, Emerson, A. Patri, Giov. Cena, ecc.) il valore dell'«educazione nuova». Quanti si interessano della scuola elementare saranno grati all'Editore per questa ristampa.

U. P.

•

Gian Paolo Callegari: *Fringuelli per l'Arcivescovo*. Roma, Macchia.

Felice il cammino di Gian Paolo Callegari. Esordì nel 1939 con *La Terra e il sangue* (disuguale ma, a tratti, forte romanzo). Un anno dopo confermò le sue doti di narratore con *Il Cuore a destra*. Poi: *La Fiala di Carbone*, *Un pugno di mosche*, *Cristo ha ucciso*, *Baroni* (In verità, non tutti romanzi lodabili). Si è dedicato anche con successo al teatro. In collaborazione con Rossellini ha scritto il copione di *Stromboli* per Ingrid Bergman.

Ora abbiamo letto *Fringuelli per l'Arcivescovo*. E' una specie di vasto affresco. Un libro scritto bene. Sottolineiamo questo, chè oggi molti romanzieri usano — ah quel «verismo»... — compiacersi in una scrittura distratta, approssimativa, a margini squallidi. (A chi vogliono darla ad intendere?).

Partendo dalla finzione di un'antica «cronaca» «Correva un anno della seconda metà del quattordicesimo secolo...», il Callegari ha dipinto una narrazione che s'impernia, fra amori e baruffe guerresche, sulla figura di fra Dolcedorme, un frate «dai grandi occhi cerulei» che voleva bene «a tutti gli esseri del creato»; divenuto, contro la sua volontà, arcivescovo. (Cinque fringuelli sono come il «coro» della sua vita innocente). Pagine fresche. Alcune dorate di limpida luce. Ma è tutta una narrazione in superficie. Noi dal Callegari aspettiamo un'opera più impegnata; una «storia» più vera, più umana. Questi *Fringuelli* noi li consideriamo come una parentesi — quasi una gioiosa sosta — nell'impiego del suo lavoro. Nitida l'edizione.

C. M.

•

Francesco Casnati: *Favole degli uomini di oggi*. Milano, Vita e pensiero.

Una nuova raccolta di ampie recensioni e di saggi di Francesco Casnati («in cui si vogliono riflettere e analizzare taluni aspetti più appariscenti e talune tendenze più indicative della narrativa italiana di questi ultimi anni»). Autori presi in esame: Sartre, Miller, Pat Frank, Pierre-Henri Simon, Koestler, C. Virgil Gheorghiu, Huxley, Feuchtwanger, Sholem Asch, Franz Werfel, Bernanos, Cronin, Emery Bekessy, Pär Lagerkvist; Bacchelli (belle pagine sul *Mulino del Po*), Moravia, Laura Volpini (pagine pacate sulla troppo montata *Fiorentina*), Pavese (un giudizio nel complesso favorevole su *La luna e i falò*: nello stile il C. nota, fra l'altro, «una sobrietà flaubertiana»), Rusconi, Berto, Flaiano, Micheli, Prisco, Meoni, Piovene, Lelj, Greppi, Alberto Albertini, Pea, Papini, Emilia Salvioni (proba scrittrice che naturalmente è molto meno nota della Volpini), Lisi (lode della sua esemplare «candidezza») C. M. Franzero (uno scrittore che meriterebbe d'essere maggiormente conosciuto), Luigi Santucci. Come si vede da questo elenco, il Casnati è il nostro critico che più si è impegnato sul «romanzo»: questa forma letteraria così sensibile al costume, alla vita di un'epoca (alla sua crisi). E si capisce come alla sua anima di cattolico stiano particolarmente a cuore queste «favole degli uomini d'oggi». (E' nel «romanzo» dove meglio il Maligno ama fare la sua nicchia).

Giustissime cose scrive il Casnati su certa scrittura enigmatica evasiva cifrata (o calligrafica: ma questa è ormai rara); su certe esperienze alogiche e asintattiche (la vana scaltrezza per tentare di nascondere l'infinita miseria del nulla da «dire»); ma non siamo del tutto d'accordo con lui sulla sua severa condanna del periodo «alessandrino» delle nostre lettere (il famoso «ventennio»): periodo di molta mortificazione per noi, ma che non si può condannare totalmente: ci furono, anche in quegli anni, opere vive, uomini vivi, penne che non si vendettero; e il «capitolo» (l'«elzeviro») non fu sempre il rifugio degli impotenti, degli indifferenti al fatto umano. Ma siamo perfettamente d'accordo con lui nella condanna di quei romanzieri che per scrivere i loro «romanzi» (che magari chiamano «naturalistici», «veristici», «realistici», «neorealistici») intingono la penna nella mota.

Francesco Casnati pubblicherà presto un saggio su Marino Moretti; il primo saggio veramente d'impegno sul nostro romanziere; che in Francia è considerato un grande romanziere: da noi, quando si parla del «mite» Marino, quasi sempre, si balbetta. In verità, noi siamo ancora, troppe volte, dei grossi provinciali; e molti stanno ancora con la bocca spalancata davanti al nome di Sartre.

C. M.

Raoul Villedieu: *Psaumes, Prières et Victoires; Vive la vie; L'homme royale; L'homme*. Ed. «Pagine Nuove», Roma.

Raoul Villedieu è il segretario generale dell'Accademia di Francia che ha sua splendida sede a Villa Medici. E' uomo di grande gentilezza. Valoroso combattente della prima guerra mondiale: mutilato. Ama l'Italia con un affetto sincero. Ne parla sovente con sincera commozione. Raoul Villedieu è anche un poeta. Ho qui davanti i tre volumi che ha stampato a Roma. Sono musiche di ampia ala. Se non conoscessimo l'uomo (il suo gran cuore) ci metterebbe in sospetto, qua e là, un certo turgore (*enflure*) che disturba la nostra sensibilità di esperti lettori di poesia. Queste poesie sono, spesso, gridi. Riconoscenza verso Dio; esaltazione della Bellezza, della Vita, dell'Uomo. «*J'ai crié vers Toi du fond des abimes. - J'ai crié vers Toi: - Ecoute ma voix. - Pardonne mes crimes*». «*Je suis le mendiant couché devant ta porte*». «*Seigneur, j'ai peur, J'ai tant souffert. L'automme tombe. - Sur l'horizon de mon destin*». - «*Il fait soir, douceur et mystère*» - «*Dieu me porte dans sa main*». Pieno di clangore di trombe e di campane ebbre di vento «*Alleluia*» e «*Prière pour Marthe*». Ci sono anche nobili poesie di guerra. «*J'étais jeune et je chantais...*».

Un grande amore alla Poesia: questa suprema gentilezza dell'anima.

C. M.

•

Mario Costanzo: *Giovanni Boine. Note critiche*. Roma, Ateneo.

Attraverso le pagine di questo breve saggio, il lettore potrà farsi un'idea abbastanza precisa ed esauriente di quanto è stato scritto fino ad oggi sull'argomento, e dalla posizione che il Boine ha nello svolgimento della nostra letteratura contemporanea. L'autore ha saputo rievocare e seguire passo passo l'avventura spirituale di questo scrittore singolare. Perennemente conteso tra la ragione e la fede, l'intelligenza e l'ispirazione, l'ordine e il «caos», il Boine riesce alla fine ad abbandonare la «frusta strada del caos rivoluzionario» e a ritrovare se stesso nell'ordine di una legge tradizionale.

IL DILEMMA MORALE DELLA SCIENZA

Gli scienziati, come cittadini, non hanno alcuna pretesa di saggezza o virtù superiore, e fuori del loro campo speciale essi possono ingannarsi come tutti gli altri. Il principio fondamentale della ricerca scientifica è l'inflessibile integrità di pensiero. E dato che la scienza è di interesse universale per l'umanità, non riconosce barriere di razza, di religione o di opinione. Le condizioni necessarie per il suo progresso sono la cordialità, la franchezza e l'uguaglianza. Nella natura umana gli elementi morali e quelli intellettuali sono inseparabili. Il miglioramento della condizione umana a mezzo dell'applicazione della conoscenza scientifica costituisce una delle più nobili avventure; ma credere che esso possa essere raggiunto soltanto con mezzi scientifici, e senza una base etica per la società, costituisce una pericolosa illusione.

Abbandonando la fede nella santità dell'individuo e dell'imperativo della legge morale, l'umanità si avvierebbe al disastro. Il conflitto fra le nuove conoscenze e le credenze tradizionali non è cosa nuova. Alla riunione dell'Associazione britannica per il Progresso delle Scienze, tenuta nel 1874 a Belfast, il presidente John Tyndall pronunciava un discorso che provocava tempestose controversie: le cronache del tempo informano che questo discorso fu criticato da ogni parte. Invece, rileggendolo oggi, rimaniamo impressionati principalmente per il suo coraggio e il buonsenso in esso contenuti. E' vero che Tyndall sosteneva che la scienza avrebbe strappato alla teologia l'intero dominio della teoria cosmologica, ma è anche vero che egli si era precedentemente riferito alla base inamovibile del sentimento religioso della natura umana, che porta, come Tyndall stesso diceva, « completezza e dignità nell'uomo ». Se io oggi rivendico il diritto di discutere non solo le questioni scientifiche in se stesse, ma anche le loro conseguenze sulle questioni umane, dubito che il mio discorso venga condannato; se questo accadrà, mi dispiacerà, ma non me ne pentirò.

Il fattore che più vivacemente degli altri ha fatto comprendere al pubblico i problemi etici destati dal progresso della conoscenza scientifica è quello della fisica nucleare. E' questo però solo uno dei numerosi progressi che arrecano alla razza umana un misto di bene e di male potenziale. In molte parti del mondo la diminuzione della mortalità infantile e il prolungamento della vita media hanno provocato un vasto aumento nella popolazione, che ancora continua. Per molti anni ancora la scarsità di risorse naturali e particolarmente di alimenti sarà necessariamente causa di privazioni e discordie sempre maggiori. Questo è il dilemma. Tutti gli impulsi dell'umanità ben pensante insistono che si dovrebbe alleviare le sofferenze, prevenire le malattie e allungare la vita. Non si può sostenere che le sofferenze sono dovute alla follia, che i figli non sono desiderati, che la famiglia dell'ammalato preferirebbe la sua morte. Le cose possono stare così, ma se si accettasse questo concetto come guida si degraderebbe il livello dell'umanità, di modo che la civiltà ne risulterebbe permanentemente e infinitamente più povera. Nessuno oserebbe sostenere che non bisogna dare la precedenza alle lotte contro la malaria, la tubercolosi e il colera, al miglioramento sanitario nelle campagne e negli ambienti industriali e all'aumento dell'assistenza medica. Ma bisogna essere pronti ad affrontare le conseguenze che potrebbero derivare, per esempio in India, dall'ulteriore aumento di un milione di persone all'anno. In questo modo la scienza, biologica, medica, chimica e meccanica, impiegata per motivi umanitari assolutamente incensurabili, ha fatto sorgere un problema della massima gravità e che potrà essere risolto soltanto grazie a tutte le possibili risorse della scienza, della morale e della politica. Attraverso i meravigliosi progressi nel campo delle comunicazioni, che hanno reso il mondo piccolissimo, la scienza applicata ha costituito uno dei principali agenti nel fermento che si riscontra attualmente nel pensiero sociale e politico. Rendendo tecnicamente possibile una guerra mondiale, la scienza applicata ha contribuito ad agitare ambizioni nazionali e a fomentare rivoluzioni sociali che, se la povertà e la scarsità dovessero continuare senza speranza, potrebbero condurre a una grande catastrofe mondiale. Chi può sentirsi di affermare ora, a posteriori, che le applicazioni della scienza sono state un errore e che sarebbe stato meglio lasciare la maggioranza degli uomini nell'isolamento e nell'ignoranza? Dobbiamo noi nel campo della ricerca scientifica affermare che si debbono compiere ricerche in certi campi ma non in altri perchè ne temiamo le conseguenze? E chi allora verrebbe chiamato a decidere e in base a quale autorità internazionale? E' praticamente possibile che tutte le conoscenze scientifiche vengano completamente rivelate, senza segreti o riserve di alcuna specie? Sono questi problemi che non possono risolversi con la retorica nè con una semplice formula. Dobbiamo affrontarli con coraggio e onestà, dato che essi non possono auto-risolversi.

Io vi ho condotti al dilemma etico che ha lasciato perplessi molti di noi, adducendo un esempio del quale pochi metterebbero in dubbio sia i motivi di coloro che fecero le scoperte che il carattere umanitario delle loro applicazioni, invero pochi potrebbero desiderare che il frutto dell'albero della conoscenza non fosse stato mai assaporato.

E' facile dire ora che contemporaneamente alla lotta contro le malattie avrebbe dovuto esservi uno sforzo uguale e parallelo nel campo educativo. Ma la sola istruzione non sarebbe stata sufficiente ed invero non sarebbe stata possibile se non vi fosse stato un notevole miglioramento materiale e sociale; e le spese e gli sforzi che essa avrebbe comportato sarebbero stati incomparabilmente maggiori che non nell'applicazione della medicina e dell'igiene. Se fosse stato possibile prevedere l'enorme successo di questa applicazione, avrebbero le persone dotate di un senso di umanità convenuto che sarebbe stato meglio ritardarla, procedendo con ritmo più lento, parallelamente al progresso in altri campi, in modo pianificato e ordinato? Alcuni potrebbero rispondere affermativamente, ma la maggior parte delle persone direbbe di no. Dovremo dunque semplicemente limitarci a continuare a fare il bene che vediamo di fronte a noi, sperando che se i nostri motivi sono buoni ne deriverà alla fine il bene e non il male? O, invece, avviandoci su questo cammino piuttosto facile non ci spoglieremo delle fondamentali virtù di coraggio e di integrità?

Il dilemma è reale e non può risolversi con un semplice espediente. Può darsi che alla fine la fisica nucleare renda all'umanità un grande servizio e che divenga magari essenziale quando si esauriranno le altre fonti di energia. Ma la scissione nucleare ha scatenato una minaccia di violenza senza precedenti, con la possibile distruzione di molti milioni di vite umane e dei tesori morali e materiali della civiltà accumulati nei secoli. La coscienza individuale può suggerire ad un uomo di astrarsi da questi problemi. Ciò è abbastanza facile, dato che vi sono molti altri campi interessanti a cui dedicarsi, ma il problema non si risolve così.

Vi sono altri esempi nei quali il progresso scientifico ed economico ha fatto sorgere pericoli e difficoltà inattesi. Senza le nostre attuali conoscenze di batteriologia e di medicina profilattica non si sarebbero mai potuti mettere in campo eserciti giganteschi e non sarebbe stata possibile una guerra terrestre delle proporzioni di quella passata; si deve dunque dare alla scienza medica la colpa della guerra del XX secolo?

Si può impiegare la radio sia per diffondere menzogne e disordine che verità e notizie a fin di bene. Si potrebbero adottare in futuro i progressi della microbiologia sotto molti aspetti, per la guerra biologica. Invero ogni nuovo beneficio presenta dei pericoli sotto forma di conseguenze inattese o perchè se ne fa deliberatamente cattivo uso. E la scienza non è la sola a presentare questo aspetto: la libertà può condurre alla licenza, la religione può venire impiegata per fomentare le passioni, le leggi possono essere sfruttate per proteggere i malfattori. Se gli scienziati si sentono in dovere di esaminare la propria coscienza, tanto meglio; ma essi non devono immaginare di essere eccezionali in questo.

Sembra che non esista una soluzione a questo problema. Tutta la conoscenza, non solo quella del mondo naturale, può essere impiegata a fin di male oltre che a fin di bene, e in tutte le epoche continuano a esservi persone che credono che i suoi frutti dovrebbero essere proibiti. Si deve dunque credere che il benessere futuro della umanità dipende da un ripudio della scienza e da uno studio più profondo del discorso della Montagna? Altri che hanno un'opinione diversa ritengono invece che solo un maggiore sviluppo delle scienze applicate può condurre alla prosperità e alla felicità dell'uomo. Pare a me che queste opinioni estreme siano ambedue errate, sebbene la seconda sia più pericolosa, in quanto più probabile ad essere comunemente accettata. La verità sta al centro. Per ripetere la frase di Tyndall, « la completezza e la dignità » giungono all'uomo per tre vie principali: attraverso il sentimento religioso, che si sostanzia nei principi etici; attraverso l'influenza di quanto c'è di bello nella natura, cioè la personalità umana e l'arte; e attraverso il perseguimento della verità scientifica e del suo impiego risoluto nel miglioramento della vita umana.

Alcuni suppongono che religione e bellezza siano incompatibili; altri che il senso estetico non abbia alcun rapporto con il senso scientifico; mi sembra che gli uni e gli altri siano altrettanto in errore quanto coloro che sostengono che lo spirito scientifico e quello religioso sono necessariamente contrari. Quello che occorre è la cooperazione, non il conflitto. Infatti, la scienza può venire impiegata per esprimere ed applicare i principi della etica, e quei principi possono illuminare di per se stessi il comportamento dello scienziato. Mentre il saper apprezzare quanto c'è di buono e di bello può incoraggiare gli uni e gli altri a schiudere un nuovo orizzonte.

C'è dunque qualche speciale dilemma etico che noi scienziati, a differenza degli altri, dobbiamo risolvere? Io credo di no; a meno che non sia quello di convincere umilmente noi stessi che siamo esattamente eguali agli altri, in quanto dobbiamo affrontare problemi morali. E' vero che la integrità di pensiero è la condizione assoluta della nostra opera e che non dobbiamo mai permettere che giudizi di valore sviino il nostro giudizio obiettivo. Ma in questo non siamo i soli. E' vero che la ricerca scientifica ha fornito all'umanità la possibilità di bene senza precedenti o di male senza limiti; ma l'uso che se ne fa dipende infine dal giudizio morale dell'intera comunità umana. E' ora assolutamente impossibile far retrocedere il processo di scoperta che senza dubbio proseguirà. Contribuire a guidare l'uso della scienza nei modi opportuni non è un dilemma scientifico, ma il categorico impegno d'onore di ogni buon cittadino.

Archibald Vivian Hill

(Premio Nobel 1922 per la Medicina e la Fisiologia).

PERCHÈ LA MIA PITTURA
ESPRIME BONTÀ E GRAZIA

Continuazione dalla 3ª pag.

Stereo? No, noi dobbiamo opporci con grande coraggio spirituale ad un tempo, come il nostro, che non può, universalmente, non essere che tempo di transizione. Voi dovete riedificare il mondo. Ma il mondo non si riedifica servendolo di barba e capelli. Il vostro conformismo non è neppure avanguardia! E' il conformismo: regola generale delle creature sprovviste del vero senso della santità. Fatevi, dunque, il segno della croce e tornate ad essere buoni. Oggi non c'è più un quadro che esprima bontà e cortesia. Oggi non c'è più un quadro che edifichi l'osservatore. Oggi, da paradosso in paradosso s'è giunti all'annientamento della Pittura. Incominciò Apollinaire a bestemmiare che non si deve piangere quando muore una madre; e che bisogna condurre (obrobrio!) la sorella al lupanare. Continuò Marinetti con il « guerra sola igiene del mondo ». Ma già Rimbaud aveva scritto che « la morale è una debolezza di cervello » e che « l'università va fatta nel lupanare ». Paradossi! fumisti! eccentricità pericolose. Non voli di Pindaro; ma, specie se ripetute da avanguardistini di Peretola, scemenze di numero uno. Inoltre c'è di vero questo: che i famosi avanguardisti di Parigi tengono appesi, nei loro salotti, i quadri di Corot. Non quelli dei colleghi. Se voi seguirete, o pittori, l'andazzo della nostra epoca la cosa terminerà così: che spariranno i boschi e le dolci creature. Dovranno, gli sparuti spauriti pittori dell'avvenire andare a cercare la parola « bosco », o la parola « ruscello », nel vocabolario degli estinti miti. Tutto verrà geometrizzato gelidamente e la umana esistenza assomiglierà a un preciso colombario cimiteriale.

Luigi Bartolini

★ LA RADIO ★

Nella settimana 26 ottobre-5 novembre 1952, il Terzo Programma, trasmetterà, fra l'altro:

IL TEATRO DI PIRANDELLO
A CURA DI CORRADO ALVARO

Avrà inizio in questa settimana un ciclo di trasmissioni drammatiche dedicate al Teatro di Luigi Pirandello, che proseguirà per un complesso di dodici trasmissioni fino al mese di giugno del 1953.

Il ciclo comprenderà, nel quarto trimestre 1952, tre trasmissioni e precisamente: una introduzione critica, cui seguirà la commedia *Se non così* scritta nel 1899 e intitolata in seguito *La ragione degli altri*; *Il dovere del medico* e *Cecè*; *Il berretto a sonagli* nell'interpretazione del compianto Giulio Donadio. Si riprenderà nel primo trimestre 1953 con una trasmissione dedicata a « Pirandello novelliere e drammaturgo », seguita da *L'imbecille*, *Liolà*, « La rivoluzione teatrale di Pirandello », una sintesi dai *Sei personaggi in cerca d'autore*, *Ciascuno a suo modo*, e *Questa sera si recita a soggetto*, *Enrico IV*, *Vestire gli ignudi*. E infine, nel secondo trimestre 1953, *Come tu mi vuoi*, *Non si sa come*, « Pirandello mitico », sintesi radiofonica del Teatro dell'ultimo Pirandello, e « Pirandello nel mondo », trasmissione dedicata alla fortuna e l'influenza del Teatro di Pirandello oltre confine.

Corrado Alvaro, che a Pirandello fu amico e vicino, illustrerà l'evoluzione del Teatro pirandelliano, traendo l'occasione dalle varie opere (trasmesse in ordine cronologico) per cogliere i momenti determinanti dell'ispirazione di Pirandello, e gli aspetti più veritieri e segreti della sua indole di artista.

DEBORA E JAÈLE
DI ILDEBRANDO PIZZETTI

Tratta dal libro dei *Giudici*, uno dei più potenti capitoli della Bibbia, la terribile vicenda di Debora e Jaële è stata tradotta musicalmente da Ildebrando Pizzetti, seppur modificando in parte la trama originaria, in un clima sonoro di vibrante drammaticità. Nel quale clima l'immanente presenza del Dio di Israele, l'esaltazione profetica, l'odio assoluto, implacabile per tutti i nemici di Jehova e l'amore sacrificato a quest'odio si pongono alla radice dell'ispirazione pizzettiana che si manifesta, appunto, in ampi « affreschi », in toni incandescenti e in improvvisi slanci, lirici, isolati entro l'ambito drammatico di una episodica, preordinata e inesorabile « storia » di popoli e di personaggi eletti.

In quest'opera, scritta nel '22, Pizzetti, dopo l'esperienza dannunziana della *Fedra*, tenta realizzare per la prima volta la sua particolare concezione drammatico-musicale alla quale rimase poi sempre fedele nelle opere successive. Ivi, infatti, i rapporti tra parole e musica, tra narrazione scenica e discorso musicale, sono messi a punto secondo quei criteri che il musicista parmense è venuto esponendo sistematicamente in tutti questi anni.

I CINQUANT'ANNI DELL'« ESTETICA » DI BENEDETTO CROCE
A CURA DI CARLO ANTONI

Forse nessun altro elemento ha agito in misura così radicale sulla cultura contemporanea in Italia come la dottrina estetica di Benedetto Croce, la cui prima formulazione (l'*Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*) risale al 1902. Non solo gli studi storici, filosofici, letterari, linguistici ne hanno ricevuto stimoli e sollecitazioni, ma le loro premesse e le loro prospettive si sono completamente modificate e rinnovate. A cinquant'anni di distanza, dopo infinite sperimentazioni e applicazioni, la dottrina crociana dell'arte costituisce ancora il riferimento principe di un largo settore delle discipline intellettuali, e per quanti tentativi si siano fatti miranti a superarne le conclusioni e a risolverne le aporie, essa rimane la proposta più organica e conclusiva per lo studio sistematico dei problemi pertinenti all'arte.

INCHIESTE

Le « Inchieste », tipica espressione di giornalismo radiofonico, largamente appoggiate su materia dal vivo, hanno una loro ragione di essere accanto ai « Documentari », poichè mentre questi accentuano l'« ambiente » e il « colore », alle « Inchieste » non è vietato un profondo inserimento nelle materie e nei fatti che richiedono un più razionale strumento di indagine. Pertanto la « Inchiesta » permette di marciare più speditamente verso statistiche, descrizioni, osservazioni, documenti ed interpretazioni, pur senza perdere la vivacità del mezzo radiofonico, e la sua mobilità verso quei teatri che possono maggiormente interessare.

La serie di inchieste del quarto trimestre, accanto a quella « letteraria » sulla terza pagina, offre materiale raro e problematicamente interessante: gli aspetti dell'ordinamento universitario negli Stati Uniti, appositamente registrati in America da nostri inviati le violazioni dello spazio aereo e i riflessi giuridici internazionali; il problema dei rifugiati dall'Est.

“ LA DANTE ”

● Il prof. Corrado Rossi ha tenuto a Rennes una serie di lezioni sulla letteratura del '500, sulla poesia cavalleresca e sull'opera critica dei migliori letterati italiani.

● La « Dante » di Concordia, in Argentina, ha istituito corsi di lingua italiana, e corsi di storia e geografia per stranieri e per i figli dei nostri connazionali giunti recentemente in Argentina.

● Nella città di Glasgow e presso l'*Italian Club* di Oxford il maestro Davico ha tenuto una applaudita conferenza-concerto su « L'anima italiana attraverso la canzone ».

● Una conferenza su Leonardo da Vinci è stata tenuta all'Aja dal prof. Giuseppe Alberti. Il Comitato locale ha pure organizzato corsi di lingua italiana per principianti e per progrediti.

● Durante la cerimonia per la chiusura dei corsi di lingua e di letteratura italiana organizzati dalla « Dante » di Vienna sono stati distribuiti diplomi e premi ai migliori allievi. Per l'occasione sono stati proiettati documentari d'arte italiana e un documentario su Guglielmo Marconi.

● Vivo successo ha riscosso a Nizza il corso di letture italiane tenuto dal prof. Giovanni Scarsolini. Durante questo ciclo di conferenze sono state presentate opere di Pirandello, di D'Annunzio, di Sem Benelli, di G. C. Viola e il « Don Camillo » di Guareschi.

● All'Asmara sono stati premiati gli studenti vincitori del concorso indetto dal Comitato locale per un tema su Leonardo da Vinci. Per l'occasione il professor Umberto Cianciolo ha svolto una conferenza sul tema « Aspetti della poesia italiana contemporanea ».

● Nell'Aula Magna dell'istituto tecnico di Como, gremita di studenti e di soci del Comitato, il prof. Piero Giacometti ha parlato su « Dante simbolo d'italianità ».

● Al Teatro Comunale di Foggia la prof.ssa Giulia Di Leo Catalano ha commemorato Leonardo da Vinci. Per l'occasione sono stati premiati gli alunni vincitori della gara per un componimento su Leonardo indetta dal Comitato locale.

● La « Dante » di Mondovì ha promosso conferenze su Dante, D'Annunzio e Papini che furono tenute, rispettivamente dai proff. Piero Paoletti, Angelo Ferrari e Giovanni Cancan.

● Il prof. Filippo Inglesto ha commentato a Macerata il XXXI canto del Paradiso dantesco.

● Durante un trattenimento artistico e culturale promosso dalla « Dante » di Trento sono state eseguite dizioni di poeti italiani, interessanti numeri di attrazione varia e un concerto diretto dal maestro M. Veronesi.

● Letture dantesche sono state tenute a Parma dal prof. Carlo Faldella su « Il canto del Limbo e la salvezza delle anime antiche » e dalla prof.ssa Iole Negri sul VII canto del Paradiso.

● Per il ciclo delle celebrazioni leonardiane hanno parlato a Verbania Pallanza i proff. Ettore Cozzani e Giuseppe Borzuto.

● Con una solenne cerimonia si sono chiusi a Fermo i corsi di lingua francese e inglese e il corso di stenografia organizzati dal Comitato locale. Lo stesso Comitato ha promosso la commemorazione di Leonardo da Vinci.

CRONACHE MUSICALI

L'Accademia Nazionale di Santa Cecilia non ha ancora fatto conoscere i programmi della prossima stagione sinfonica, che, con tutta probabilità, avrà inizio in novembre con due concerti dedicati a Beethoven ed eseguiti dalla Orchestra della Scala di Milano sotto la direzione di Victor De Sabata. Si svolgono intanto al Teatro Argentina i concerti della Serie Sinfonica di Ottobre, promossa dalla stessa Accademia di Santa Cecilia col preciso intento di far conoscere al pubblico le più giovani forze nel campo direttoriale e concertistico. Per quanto meritevole della più alta considerazione, non si può dire che l'iniziativa abbia sempre incontrato un vasto e cordiale consenso di pubblico e di critica. Probabilmente il sottolineare con troppa insistenza il carattere popolarissimo dei concerti ha danneggiato l'esito della manifestazione stessa insinuando il sospetto che si trattasse di merce invendibile in quelle case di moda che sono le stagioni ufficiali.

Per quanto non si siano avute delle rivelazioni vere e proprie, possiamo dire tuttavia di aver ascoltato dei concerti interessanti e degni, talvolta, della massima attenzione, essendoci trovati di fronte a qualcosa di più di una semplice prova giovanile. Così, ad esempio, Ferruccio Scaglia e Bruno Maderna, che hanno diretto il secondo e il terzo concerto della serie, hanno rivelato una maturità artistica in costante progresso pur essendo impegnati in programmi di non facile esecuzione.

Il programma diretto da Bruno Maderna comprendeva tra l'altro un « Concerto in la magg. » sopra un tema di Palestrina, di G. B. Pergolesi: un'opera inedita del grande maestro di Jesi, trovata e revisionata da Hermann Scherchen. Sull'autenticità di questa opera Ferdinando Lunghi ha già fatto, molto opportunamente, le più ampie riserve; noi ci limitiamo, perciò, ad aggiungere qualcosa sul malvezzo di certe arbitrarie revisioni ricordando quanto Beethoven dichiarava a proposito delle sue stesse opere: « Io non ho la abitudine di ritoccare i miei lavori, una volta terminati. Non l'ho mai fatto, persuaso di questa verità: che ogni mutamento parziale altera il carattere della composizione ».

Un più lusinghiero successo di pubblico ha conosciuto il concerto diretto dal Maestro Andrea Paridis con la partecipazione della giovane pianista romana Marisa Candeloro. Il programma comprendeva la sinfonia dell'« Italiana in Algeri di Rossini, il « Concerto n. 2 in do minore » per pianoforte e orchestra, di Rachmaninof, e la « Sinfonia n. 6 (patetica) in si minore » di Ciaikowski. Il maestro Paridis lo ha diretto con molta buona volontà, senza peraltro rivelare grandi risorse interpretative oltre una tecnica corretta e sicura derivata dalla scuola del Maestro Bernardino Molinari, sotto la guida del quale egli si è formato. I più vibranti applausi ha ottenuto invece la pianista Marisa Candeloro che ha salvato le sorti del concerto. Già nota per la sua attività concertistica, Marisa Candeloro ha messo ancora una volta in luce la ricchezza varia delle sue qualità interpretative dandoci un'esecuzione efficace, sobria e colorita del Concerto di Rachmaninof e rivelando uno squisito senso musicale sorretto da una tecnica nitida e sicura.

« Il Piccolo Teatro dell'Opera Comica della città di Roma », ha iniziato la sua attività al Teatro delle Arti eseguendo « Il cambio della valigia » e « La capanna svizzera », due commediole quasi sconosciute di Rossini e Donizetti. La esecuzione è stata affidata alla direzione del Maestro Giuseppe Morelli e vi hanno partecipato la Tuccari, il De Tommaso, il Gentile, ecc. In programma l'esecuzione di opere altrettanto sconosciute di Mozart e Piccinni.

Un altro Piccolo Teatro che alla fine del mese inizierà la sua attività al Teatro Quirino è quello del Teatro in Musica della città di Roma. Di questo passo molto presto sentiremo parlare di teatro musicale microscopico, e chi sa che non sia la volta buona per certa produzione moderna che potrà così trovare una più adeguata definizione delle sue dimensioni artistiche. Intanto vengono annunciate da questo Piccolo Teatro in Musica alcune novità come: « Pierino e il lupo », di Prokofieff, « Aucassin et Nicolette », di Castelnuovo Tedesco, e, *dulcis in fundo*, il « Telefono », di Giancarlo Menotti.

Il Teatro dell'Opera ha finalmente varato il Cartellone della stagione 1952-53, che si svolgerà dall'8 dicembre 1952 al 21 maggio 1953 e comprenderà 92 rappresentazioni di opere liriche e 8 di balletti. Fra le novità assolute figurano: « La luna dei Caraibi » di Adriano Lualdi; « Enea » di G. Guerrini; « Medea » di P. Canonica; ed i balletti « Pinocchio » di G. Marinuzzi; « Bolle di sapone » di F. Casavola.

Dante Ullu

● Teatro italiano e teatro americano costituiranno il tema d'un Festival che dovrebbe svolgersi a Bordighera, e che attualmente è allo studio. Nel corso del Festival, sei compagnie di amatori, scelte fra le vincitrici del Concorso nazionale di Pesaro, metteranno in scena sei opere di autori italiani e sei opere di autori americani.

APPUNTI PER UNA STORIA DE "LA VOCE,,

Una cosa fluida; un colore schietto; bisogna avere quella certa facoltà nelle pupille per sentire il valore e il piacere di una frase sola, buttata là e che si regga di per sè, trasparente, limpida, solida, senza pasta e senza ritocco; come la pennellata di un vero pittore, che basta che cada sopra una tela, che scorra modellando se stesso, ed è più bella », Serra. Fresco, libero, « innocente » canta il cuore di Soffici. I pensieri risolti in colori, in melodie, in succhi saporosi: gioia degli occhi: giostra dei sensi. Parole limpide come l'acqua chiara dell'Ambra che scorre vicino a casa sua. Ebbro di luci e di germinazioni. Si sente terra, acqua, aria. Ore di paradiso terrestre. Anche il primo uomo doveva sentirsi così in contatto intuitivo, libero, con tutti i colori e i sapori di quell'irripetibile mattino. Ogni suo libro ha dentro « un rivolo di luce fresca e certe mirabili scale di colore da far pensare a una primavera che si sia incantata sulla terra innocente »; « Soffici ci piace ricordarlo nel '12, '13, '14: in quella sua estazione di mandorlo vigilante, quando segnava « ore », « stagioni », « paesi », con segni così puri, che erano le ore, le stagioni e i paesi della creazione » Angelini.

Nasce il *Giornale di bordo*: un « perfettissimo libro di stile vociano », De Robertis. « Le parole di questo diario sono come ditate di colore sulla tela: vivide, fresche. Occhi di sole sull'erba, frasche d'alloro contro il cielo puro. Frasi sintatticamente abbandonate; ma in questo abbandono è il loro dono, la loro immediatezza », Angelini. Ma questo « diario » inquietò non poco, là nel suo angolo ligure, il sempre attento e sensibilissimo Giovanni Boine. Quanto scrisse intorno a questo libro è caratteristico del suo modo di « fare » la critica. « La mia critica ha gli umori, sente il barometro; è semplicemente quel che mi pare, quando mi pare. Son qui che mi svago, son qui che mi libero: non faccio lezione, non tengo una cattedra, mi strafotto dell'uditorio ». Gli giunge il *Giornale di bordo*. La sua prima impressione non è favorevole: « a rileggerlo codesto diario e con qualche intenzione sintetica, par proprio una appena mascherata chiacchierata, una lunga concione di queste che s'usano, che usa Soffici, per es., nel caffè, a persuaderci due o tre di quelle stranote faccende che l'ossessionano ». No: Boine non vuole illudersi con quel bagliore impressionista: insiste sul « predicatore »: « sotto il frondismo programmatico, sotto il lacerbismo irrisore ed antiprofessorale c'è proprio in Soffici un che di didattico che gli fa per es. considerare con religione le sue interminabili dispute al caffè ». Soffici è un « polemico »: « è la mania polemica che guasta proprio allo sgorgo la felice vena creatrice del Soffici; ed il suo epifenomenismo di colori e di vita è ancora troppo teoria, troppo voluto, per imporsi con la immediatezza delle cose naturali e felici. Anche lui non è abbastanza solo in se stesso, non ha raggiunto quella interiore padronanza, quella lontananza dell'accidente, quella lirica limpidità, che la città, la redazione, il gruppo, il moto, il caffè, la battaglia, il programma intorbidavano e mascheravano di approssimazione e d'artificio ». Sono i mali umori di Boine. Deve sfogarsi. Per buttare ombra su questo *Giornale* tira in ballo nientepopodimeno che la Rivoluzione francese; e poi s'attacca a Sterne; tende persino il sottile orecchio a Haydn, a Gluck, a Mozart. Ha la penna svelta questo inquieto e intelligente ligure; ed ecco messo all'esemplificazione persino Beethoven. Crede a Gobineau. Seppellisce il *père-à-tous* Hugo, per far viepiù surgere Voltaire. Si è sfogato. Ora il sangue suo è più leggero. Rilegge. L'ieri è sepolto; oggi è un altro giorno. Mattinata limpida: laggiù l'azzurro del mare è una seta di delicatissime movenze. « Stamattina sul *Giornale di bordo* ci batte un sole giovane che mi fascia d'ardente luce ogni cosa che leggo ». Le pagine del lacerbiano pittore stamani le trova belle: « così belle, così vagabonde, così schiette, così giorno per giorno, così come viene, così come capita, così gioiose di ciò che fugge, melanconiche di transitorietà, ch'io son tentato di dire all'autore: « e accettami dunque per buon amico, perchè il tempo è passato, son passati i dolori ed anche le gioie, è passato tutto e tante cose mi parevano ferme per l'eternità, e con in meno un po' di cinismo e purtroppo con tratto un po' più d'improvvisa angoscia, ma proprio con elementare spontaneità, è questa che tu descrivi la vita ch'io voglio vivere ». E conclude: « E' pieno di cose belle questo libro; belle e con dentro non so qual riverbero di superato tormento. Come una fresca luce al margine della fonda notte. Come l'aprirsi di un fugace sorriso sull'abissale disperazione ».

Qualcuno in quei giorni ride (e irride) leggendo certi acrobatici numeri di *Lacerba*. S'affaccia alla finestra e urla verso Firenze: « Buffoni! ». Papini: « Chissà che non sia più dolorosa la nostra allegria della vostra meccanica e obbligatoria serietà ».

« Quella di *Lacerba* in fondo fu una parentesi, sia pure sfolgorante di tutti i colori d'una vetrata vista di contro al sole sorgente, ma non più che una parentesi di due o tre anni nella vita d'uno scrittore che ormai lavora da venti »; « Nel Soffici di *Lacerba* tu vedevi quella sua lieta spavalderia che conquistava gli animi come un dono d'eterna giovinezza adombrarsi qualche volta d'una fugace ma profonda commozione » (Baldini).

•

Lacerba cessò le sue pubblicazioni nel maggio 1915, allo scoppio della prima guerra mondiale.

22 maggio: « Da questo momento noi non siamo che una cosa sola: Italiani ».

•

Torniamo alla *Voce*.

Malgrado tutto, Prezzolini è contento della sua creatura. Nell'ultimo numero del 1913 (25 dicembre) aveva scritto: « *La Voce* significherà qualche cosa nella storia italiana. Dei lontani: Orvieto ha fatto il *Marzocco*, De Bosis il *Convito*, Marinetti *Poesia*. Dei prossimi; Papini ha fatto il *Leonardo*, Croce la *Critica*, Corradini il *Regno*, Borgese l'*Hermes*, Romagnoli le *Cronache letterarie*, Salvemini l'*Unità*. E Prezzolini la *Voce*. Non sono mica scontento. Ma soprattutto sono contento di ricominciare ».

Nel 1914 esce quindicinale (il 13 e il 28 d'ogni mese), in formato ridotto: gialla la copertina. L'idealismo del sottotitolo è diventato « militante »: Prezzolini in pieno.

Il primo numero uscì avvertendo: « La collaborazione alla *Voce* per il 1914 è gratuita. Pane, acqua, disagi e fucilate è quello che promettiamo ».

Il numero del 28 maggio (a. VI, n. 10) pubblica una cosa rara: dieci paginette di *Pensieri dell'arte* scritti in primaverile età da Croce (1883-1887), e che il filosofo aveva a suo tempo pubblicato in un'edizione di soli cento esemplari col titolo ***Juvenilia***.

Dalla Liguria sale il mugugno di Boine: « La *Voce* è diventata una *Civiltà Cattolica* dell'idealismo italiano, ed è questo che mi urta ». (Prezzolini: « laicissimo archimandrita dell'Atto puro », Hermet). Slataper plaude a metà: « La nuova *Voce* è molto interessante: pare sia il tentativo di fondere le due persone prezzoliniane, la leonardiana (scapigliata e scettica) con la crociana ». Ma il poeta del Carso si sentiva ormai staccato da quel gruppo che si era nel frattempo molto mutato: « io me ne sento fuori, non per la cosa, forse, o forse anche per quella: non mi sentirei d'affermare niente in *assoluto* come baldanzosa fede del mio essere, in nome di Croce o Gentile ». Adesso Boine protesta apertamente: « La *Voce* ha cessato di esser la viva la libera la intelligente espressione di un gruppo di uomini colti ed onesti e diventa l'organo di propaganda (sempre interessante) di una semisetta di bene intenzionati che han quattro dogmi fissati, quattro giacobinerie sentimentali da imporre (...). Le note di Prezzolini paion riecheggiamenti delle note di Croce nel volume *Cultura e moralità*; 1º gennaio 1914. E dopo qualche mese dichiara « di dare una mancia a chi sapesse dire che cosa sia l'idealismo italiano ». Pronta risposta di Prezzolini: « Noi crediamo che nessuna mancia potrà mai dare a Boine quello che la sua intelligenza s'è finora rifiutato di dargli. Crediamo che non sappia nemmeno lui se è modernista, cattolico, ateo, passatista, fumista, idealista. Ben sappiamo che è Boine, il nostro Boine, il che ci fa tante cose scordare ».

•

Novembre 1914: nuova stanchezza di Giuseppe Prezzolini. Anzi si confessa « stanchissimo ». Altra crisi vociana. De Robertis in quei giorni lo definisce: « un sentimentale sempre in paura di esserlo e parere davvero. Ricorre alla azione, alla politica e a tante forme della vita pratica contemporanea un po' per stordirsi e uccidersi, per quel che realmente vale e può, ed è capace di realizzare ».

Il 28 novembre 1914 Prezzolini dichiara: « Questo numero (a. VI, n. 22) esce senza quasi una riga mia. Un'ondata di quella stanchezza che mi sembra portar dietro da anni e che mi sbocca fuori ogni tanto, mi ha sorpreso anche questa volta, quasi per dimostrarmi che se non lasciassi la *Voce* sarebbe la *Voce* che lascerebbe me (...). Essa muterà, perchè De Robertis non sono io, come è mutata perchè io sono mutato, e quelli che eran con me sono mutati, e i tempi anche sono mutati (...). I fatti hanno maturato indipendentemente alcuni mutamenti e creazioni importanti in questa fin d'anno: la *Voce* che si fa più artistica e critica, *Lacerba* più seria e senza futurismo (...). Stanchissimo chiudo ».

Stanchissimo. Ma anche sfiduciato. E' il collasso dopo tanto progettare e « moralizzare ». (« Del resto ho sempre sperato ed atteso in questi anni, fin dal primo anno della *Voce*, qualcuno, un giovane, che mi sostituisse. La *Voce*, dicevo, è fatta per i giovani »).

Giovanni Amendola

Dal 7 maggio al 31 dicembre 1915 farà uscire un'edizione politica della *Voce*. Per i primi quattro fascicoli fu diretta da lui, gli altri dieci, da Antonio De Viti De Marco. Segretario di redazione: Guglielmo Zagari.

•

Dicembre 1914: Giuseppe De Robertis è il nuovo direttore della *Voce*. (« Son molto contento che Lei venga a dirigere la *Voce*, Serra, 11 ottobre 1914. « Spero nella trasformazione: il momento non è certo favorevole a nessun successo di speculazione libraria; ma di questo non ho bisogno l'arte e la poesia. Anzi, c'è nell'aria e nell'ora qualche cosa di serio, che fa bene alle anime e le sveglia e pare che inviti gli uomini della stessa razza a riconoscersi e a stare uniti », ancora Serra).

E' nata la *Voce* che fu chiamata *letteraria*.

Altro formato e colore: il giallo cedette al più casto bianco. Sparito il « vangatore ».

Non piacque a tutti: a Boine, per esempio; a quelli dell'*Aragno*...

La nuova *Voce* divenne subito, come era naturale pensando all'indole di De Robertis, una rivista di « pura arte ». Da filosofica divenne letteraria; e lo sviluppo, per chi attentamente guardi quel fermento vociano, era assai logico. Quella « militante » esperienza filosofica continuava in realtà con accento nuovo nella nuova esperienza letteraria, di critica, di lettura, di poesia.

Al fondatore della *Voce* fu riservata « La pagina di Prezzolini » (La solita « modestia » di *Giuliano*: « Ho pregato De Robertis che questa pagina sia messa sempre in corpo 8 ed in fondo a tutto. Venga a trovarla chi vuole. Qui dirò le cose per gli amici della *Voce* sparsi in Italia e fuori ai quali non posso scrivere lettere (...). A traverso i suoi mutamenti rimane sempre nella *Voce* lo spirito di alcune persone. Essa non è soltanto una rivista. E' un centro di iniziative e di azione ». Elogio per De Robertis: « un uomo di gusto e di vera passione per l'arte ». Da parte sua Giuseppe De Robertis proclama: « La *Voce* insomma vuol essere una rivista di critica e d'arte moderna; meglio, con spiriti moderni; e vuol raccogliere insieme quel che di più vivo, maturo e in germe, possa offrire la giovine letteratura (...). Riviste ibride così, e così ambigue, ce n'è tante in Italia e fuori; riviste solide e intere, non ce n'è, credo nessuna, se non la *Voce*, da cui nasce quest'altra *Voce*, e che non mira se non a rendersi degna di chi l'ha creata, e per sei anni l'ha diretta, ed ora la lancia, perchè si rinnovi e continui ad esistere ».

•

1914: « Il nostro santo anno » (Slataper).

« La coscienza nazionale del popolo italiano, che ha raggiunto la sua piena espressione nella dichiarazione di guerra contro l'Austria e il resultato di molti anni di preparazione paziente, silenziosa e intensa. Fra i vari elementi che hanno cooperato alla sua realizzazione, sia prima che durante la neutralità dell'Italia, il così detto « *gruppo della Voce* » occupa uno dei primi posti » (« The Athenaeum », Londra, 1º giugno 1915).

•

1915: « Il grigioverde fu il colore nel quale convennero tutti i vari colori delle scuole letterarie: il viola dei crepuscolari e il rosso dei futuristi; il giallo dei vociani e il verde dei lacerbiani. Gli anarchici scoprirono le bellezze del Regolamento militare. I lirici sentirono nella formula del giuramento la commozione della più alta poesia. I ribelli provarono nella posizione dell'attenti una fierezza che nei gesti libertari non avevano mai provato. I mistici gustarono l'annullamento della propria personalità dinanzi al caporale di giornata » (Bargellini).

Agnoletti canta e grida: guida verso il fronte « gruppi di giovani volontari » (Hermet).

« La guerra ha un alto valore morale: gli italiani hanno bisogno di una guerra in cui affermare la loro volontà di nazione. E ciò consonava col basilare principio vociano d'integrale educazione umana » (Amendola).

(Continua al prossimo numero)

Carlo Martini

GLI UMILI NELLA NARRATIVA DEGLI EPIGONI MANZONIANI

Continuazione dalla pag. 1

l'immagine-tipo del romanticismo; e dobbiamo ancora cercar l'altro Grossi, quello che disegna gli umili con mano leggera e sicura, che narra la pena di Marta con sobrietà grande d'accenti, che compone in poche righe l'immagine di una modesta casa: « La capanna del boscajuolo, padre dell'annegato, era posta di là dal paese, tirando a tramontana. Quel che si vedeva di essa guardando dal lago, non era che un po' di tettuccio di paglia con una croce di legno piantata in vetta; tutto il resto veniva nascosto da due vecchi castagni, i quali parevano chinarsi per abbracciarla... » e ancora: « più innanzi, e proprio nel mezzo della camera, sorgeva un desco di faggio: quattro seggiolette impagliate, una mezza dozzina di remi, una rastrellieretta a piuoli appiccata al muro, sulla quale erano messi in parata alcuni piattelli... Seduta vicino al desco, sotto una lucernetta di ferro attaccata con un uncino ad uno staggio pendente dal palco, stava filando la vecchia Marta, la madre dell'annegato... » (9). Com'è naturale, il disegno degli oppressi, di coloro che soffrono per colpa dei grandi è più suggestivo e convincente quando il Grossi sa, pur ispirandosi sempre al grande modello, restar lontano dal Manzoni. Così assai meno accettabile è la pena di Bice, il suo disperato appello dinanzi a Lodrisio: troppo da vicino risentiamo l'eco delle parole di Lucia all'Innominato: « potreste togliermi a questa angoscia di morte, restituirmi ai miei parenti, lasciarmi morire in pace fra le braccia della mia povera madre. Oh! fatelo, se avete viscere di misericordia, fatelo per quanto vi è caro a questo mondo, fatelo per l'amor di Dio! » (10) e prima, con maggior eloquenza esterna: « Io mi sto nelle vostre mani... Vi sto come una canna che potete spezzare a grado vostro: ma v'ha un Signore al di sopra di noi, un Signore per cui ogni più nascosto angolo della terra è palese, innanzi al quale ogni forza è debole; un Signore che interroga le lagrime dell'afflitto, e ne chiede la ragione al violento... » (11). La disperazione di Bice non può commuoverci perchè — pur nobilitata dal grande modello manzoniano — è troppo vicina a quella di tante eroine romantiche che piangono il loro amore contrastato dalla violenza dei potenti. Come più composto, e quindi più poetico, il dolore della povera Marta sentito attraverso la compassione di coloro che le sono intorno, non urlato come nel caso di Bice: « tutti sentivano che il caso della povera vecchia era fuori delle regole comuni, che la sua disgrazia, egualmente che la sua virtù, l'avean levata al disopra degli altri collocandola in un posto privilegiato... » (12). Qui ci troviamo davvero dinanzi a « quella forte e dignitosa calma che fa bello il dolore » (13), per usar le parole del Grossi, e la pena di Marta parla alla nostra anima senza alcuna coloritura patetica od oratoria.

Non possiamo soffermarci ad analizzare altre parti del *Marco Visconti* ma forse non è audace affermare che il nucleo più segreto e più vivo dell'opera di T. Grossi è proprio da ricercarsi nel sobrio e incisivo disegno degli umili dove meno facile sarebbe stato al De Sanctis riconoscere « il poeta delle donne », il simbolo della degenerazione romantica postmanzoniana.

•

Quella netta divisione fra buoni e malvagi, umili e potenti, già notata nel Grossi, sussiste anche nell'opera di un altro scrittore assai vicino al Manzoni: Massimo D'Azeglio che, per lo sviluppo di questo saggio, siamo costretti a studiar subito dopo l'autore di *Marco Visconti* benchè il romanzo che noi esamineremo — *Niccolò de' Lapi* — sia stato pubblicato nell'aprile 1841. Da una parte Lisa, Niccolò, Lamberto, Laudomia, Fanfulla, fra Benedetto: i buoni, gli oppressi, coloro che credono nella giustizia; dall'altra i malvagi, gli oppressori: Troilo, il perfido amante di Lisa, Baccio Valori, Michele ecc. Figura interessante perchè ricomparirà in varie forme nella narrativa romantica, fino a diventarne quasi un tipo fisso, è Selvaggia, la prostituta, vittima del destino, degli uomini che l'hanno condotta al peccato (14). Anche qui, dunque, siamo dinanzi a una romantica figura di vittima che si compiace quasi della sua disgrazia e della sua abbiezione pur tormentandosi e soffrendo amaramente: « tutti siete in poter di Selvaggia, della cortigiana, del rifiuto del mondo, di quella che tutti calpestano, che tutti odiano, che non ha trovato mai anima, mai cuore... neppur quello del padre... che le donasse un affetto... (15) ». Anche Lisa è una vittima: vittima della sua passione per Troilo che conduce alla perdizione lei innocente. Ma in *Niccolò de' Lapi* la divisione fra buoni e cattivi, innocenti e malvagi, perseguitati e persecutori finisce a un certo punto per identificarsi con lo schema stesso del romanzo storico: da una parte i seguaci del Savonarola, destinati a soccombere, dall'altra i *palleschi* che, per mezzo del tradimento, trascinano alla rovina i loro avversari.

Continua al prossimo numero.

Gaetano Marinni

(1) A. Zottoli, *Umili e potenti nella poetica del Manzoni*, Roma, 1942, p. 227.
(2) E' chiaro che siamo qui a mezza strada: la povertà crea dei *diritti*, ma il concetto di carità è appunto quello contro cui combatterà il socialismo propriamente detto.
(3) C. Bosco, *Preromanticismo e romanticismo*, in *Questioni e correnti di storia letteraria*, Milano, Marzorati, 1949.
(4) Traggo queste notizie sulla diffusione del sansimonismo in Italia dall'informatissimo e acuto studio di R. Treves, *La dottrina sansimoniana nel pensiero italiano del Risorgimento*, Torino, 1931. Cfr. anche A. Gori, *Gli albori del socialismo (1755-1848)*, Firenze, 1909.
(5) Cfr. G. Gentile, *Rosmini e Gioberti*, Pisa 1898; G. Gentile, *Gino Capponi e la Toscana del sec. XIX*, Firenze, 1922; A. Anzilotti, *Gioberti*, Firenze, 1922.
(6) G. Calogero, *Saint-Simon*, in *Enciclopedia italiana*, s.v., vol. XXX, p. 479, 480.
(7) R. Treves, *op. cit.*, p. 66.
(8) T. Grossi, *Marco Visconti*, Torino, 1854, pp. 411-12.
(9) T. Grossi, *op. cit.*, pp. 196-197.
(10) T. Grossi, *op. cit.*, p. 496.
(11) T. Grossi, *op. cit.*, p. 495.
(12) T. Grossi, *op. cit.*, p. 377.
(13) T. Grossi, *op. cit.*, p. 498.
(14) Sulla figura di Selvaggia si leggano le felici osservazioni di F. De Sanctis, *La letteratura italiana del sec. XIX*, Napoli, 1932 (II vol. delle opere complete di F.d.S. a cura di N. Cortese), p. 326.
(15) M. D'Azeglio, *Niccolò de' Lapi*, Firenze, 1931, p. 425.

Tommaso Grossi

LA LIRICA DI C. REBORA

Continuazione dalla pag. 2.

ca, ma è sostanza e ragione stessa della poesia del Nostro, dove il canto virilmente fluisce dal pensiero che si cerca, dalla mente che medita, s'esalta, s'incanta. E gioverebbe un'analisi approfondita dei modi stilistici di questo lirico per dimostrare come l'originalità, la autenticità e la pregnanza del tessuto etico della sua opera si risolva in validissimi acquisti espressivi sì che anche il linguaggio e persino il metro — così agile e vario — concorrono ad affermare il genuino vigore di questo poeta.

Non vogliamo naturalmente lasciar credere che tutto nella poesia di Rebora sia perfetto (intendiamo in questo discorso riferirci principalmente alle liriche composte tra il 1913 e il 1922, considerando le *Poesie religiose* la testimonianza di una nuova placata stagione spirituale dell'autore, nella quale il canto ha ceduto il posto a un chiaro colloquio con Dio e le ragioni della poesia risultano assorbite e vinte in un puro anelito di santità): ad una lettura attenta e non prevenuta dei *Frammenti lirici* e dei *Canti anonimi* — tra i quali è innegabile una linea di svolgimento spirituale oltre che formale — non sfuggiranno momenti in cui la tensione tonale si allenta, sì che la lirica scivola nel discorsivo, mentre, in opposte circostanze, quella tensione, ricercata e insistita, e l'effusione contratta, danno il senso dello sforzo, del lavoro a freddo.

In complesso raramente Rebora cede al gusto di un più raffinato intellettualismo, con cui, al limite, anche il vizio dell'oscurità viene a raccordarsi. Ma solo la buona poesia resiste al tempo e quella di Rebora ci sembra aver fatto eccellente prova: mentre la lirica italiana si avviava, nel solco di suggestioni esotiche, verso l'*impasse* del giuoco criptografico e del geroglifico musicale, Rebora, coraggiosamente fedele ad una schietta vocazione, dava voce e ala alla tragedia di una umanità che stava smarrendo la strada della confidenza e dell'amore generoso. Il suo verso a volte è come intriso di lacrime amare e brucianti: « Non basto allo sgomento: / E te chiamo e vorrei piegare il capo / Accarezzato alla tua spalla, o mamma . . . O mamma o mamma mia, / Sono un mercante senza mercanzia, / Sono un pilota che ha perso la via, / La via buona del cuore, o mamma! ». Versi semplici e vibranti che dal gelo di una desolata solitudine ascendono al grido commosso, alla confessione accorata che consola e illumina.

Alberto Frattini

Istituto Poligrafico dello Stato - G. C.
Direttore responsabile Pietro Barbieri
Registrazione n. 899 Tribunale di Roma